CAHIERS DU CINÉMA



147 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • SEPTEMBRE 1963 ★ 147

NOTRE COUVERTURE



Delphine Seyrig dans **MURIEL**, d'Alain Resnais **(Artistes Associés)**, film auquel une moitié d'étoile rend un premier hommage dans ce numéro.

COMITE DE REDACTION

Jean Domarchi
Jacques Doniol-Valcroze
Jean Douchet
Jean-Luc Godard
Fereydoun Hoveyda
Pierre Kast
Léonard Keigel
André-S. Labarthe
Dossia Mage
Claude Makovski
Florence Malraux
Louis Marcorelles
Luc Moullet
Jacques Rivette
Eric Rohmer
François Truffaut

Cahiers du Cinéma

SEPTEMBRE 1963 TOME XXV. — No 147

« Les pinces du scorpion sont des organes de bataille et d'information. »
LUIS BUNUEL (L'AGE D'OR).

SOMMAIRE

●

Les Films

✱

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.

Tous droits réservés — Copyright by les Editions de l'Etoile



François Truffaut

Conversation avec Alfred Hitchcock

au sujet des Oiseaux

Le texte que voici est extrait d'un livre « Entretiens avec Alfred Hitchcock » à paraître dans quelques mois. L'enregistrement de ces entretiens a eu lieu il y a un an dans les bureaux de production d'Alfred Hitchcock aux Studios Universal.

Pendant une semaine, j'ai interrogé Alfred Hitchcock en français et il m'a répondu, le plus souvent, en anglais. Grâce à la décisive collaboration de Miss Helen Scott, il est résulté de tout cela un enregistrement bilingue de trente-six heures dont la détection aboutit à un livre simultanément publiable à New York (chez Simon and Shuster) et à Paris (chez Robert Laffont).

Avant de nous mettre au travail, nous avons visionné une copie des Birds, *dont il manquait alors le générique, la sonorisation définitive et certains trucages (le film en comporte 380). C'est donc naturellement par les* Birds *que nous avons commencé notre enregistrement, afin de faciliter la mise en route avant d'aborder la carrière d'Alfred Hitchcock dans l'ordre chronologique.*

Le matin même, dans la voiture qui nous emmenait au studio, Alfred Hitchcock, à propos des Birds, *nous avait livré certaines réflexions qui ne figurent pas dans le texte enregistré l'après-midi :* « Le principal problème de ce genre de films à catastrophes, c'est d'obtenir des personnages assez forts pour nous conduire d'une scène spectaculaire à la suivante, et d'intégrer à ces scènes leurs conflits personnels ». *Ensuite, quelques détails sur les trucages — déjà abondants, mais souvent invisibles dans ses films récents,* North by Northwest *par exemple — trucages améliorant le principe du travelling-matte et permettant, toujours en procédant par extractions de certaines couleurs, la superposition (sans surimpression) de plusieurs images sur une seule. Dans les* Birds, *il arrive qu'un plan résulte de quatorze trucages combinés (par exemple, l'attaque des mouettes sur la ville après l'incendie, vue d'en haut).*

Alfred Hitchcock est actuellement le cinéaste au monde qui sait le mieux ce qu'il veut obtenir et comment l'obtenir. C'est pourquoi j'ai renoncé généralement aux questions du type : « Est-ce que vous avez voulu démontrer ceci ou cela ? », au profit de : « Comment avez-vous obtenu tel ou tel effet ? » Certains cinéastes aiment la caméra, d'autres aiment le scénario, d'autres les acteurs, d'autres le film terminé ; Hitchcock, lui, aime la pellicule, l'image au singulier, il aime le cinéma image par image.

Après quarante ans de fantaisie, d'inventions et de travail, Hitchcock parvient à nous faire peur avec des bruits d'ailes (dans l'attaque de la maison barricadée, par des mouettes que l'on ne voit pas), *tout comme Norman MacLaren nous fait rire avec des chiffres chatouilleux dans* Rythmetic.

On se doutera qu'en faisant parler Alfred Hitchcock de son travail pendant une durée si confortable, sereinement installé comme dans une bonne longue scène de « mise en condition » précédant un suspense, je réalisais un rêve vieux d'une dizaine d'années. Dans la pièce voisine, un ingénieur du son nous dispensait de toutes manipulations ; Alfred Hitchcock, Helen Scott et moi avions passé autour du cou les micro-cravates bien connus, et c'est donc par les moyens du cinéma-vérité que nous nous sommes entretenus des délices du cinéma-mensonge. — F.T.



— *Comment avez-vous pris connaissance de la nouvelle de Daphne du Maurier « Les Oiseaux » ? Avant ou après qu'elle soit éditée ?*

— Je l'ai lue dans un de ces volumes qui s'intitulent *« Alfred Hitchcock présente »* ! Ensuite, j'ai appris que l'on avait essayé de faire les *Birds* à la radio et à la télévision, mais sans y parvenir.

— *Avant de vous décider, avez-vous entrepris des recherches pour vous assurer que les problèmes techniques posés par les oiseaux seraient surmontables ?*

— Non, non, absolument pas. Et je n'y ai même pas pensé. J'ai lu la nouvelle et je me suis dit : « Voilà un truc que nous allons faire, faisons-le. » Je n'aurais pas fait le film si, dans l'histoire, il s'était agi de vautours ou d'oiseaux de proie, car ce qui m'a plu, c'est qu'il s'agissait d'oiseaux ordinaires, d'oiseaux de tous les jours. Vous comprenez cet état d'esprit ?

— *Oui, d'autant plus que cela relève de votre principe du plus petit au plus grand, aussi bien plastiquement qu'intellectuellement. Après avoir montré de gentils oiseaux qui arrachent les yeux des hommes, vous devez faire une histoire de fleurs dont le parfum empoisonne les gens...*

— Non, non ! Il faut montrer des fleurs qui *mangent* les hommes.

— *Un autre aspect ironique des Oiseaux, c'est qu'à une époque où l'on parle tellement de la bombe atomique, vous montrez que, si les oiseaux se concertaient, ce pourrait être la fin du monde...*

— C'est pourquoi le scepticisme à l'égard de la catastrophe possible est exprimé par la vieille femme, l'ornithologue ; c'est une réactionnaire, une conservatrice, et elle ne peut pas croire qu'une chose grave pourrait arriver avec des oiseaux.

D'abord l'autorité, ensuite l'émotion.

— *Je suppose que l'idée des oiseaux agressant des gens dans la campagne a dû être inspirée à Daphne du Maurier par des événements réels ?*

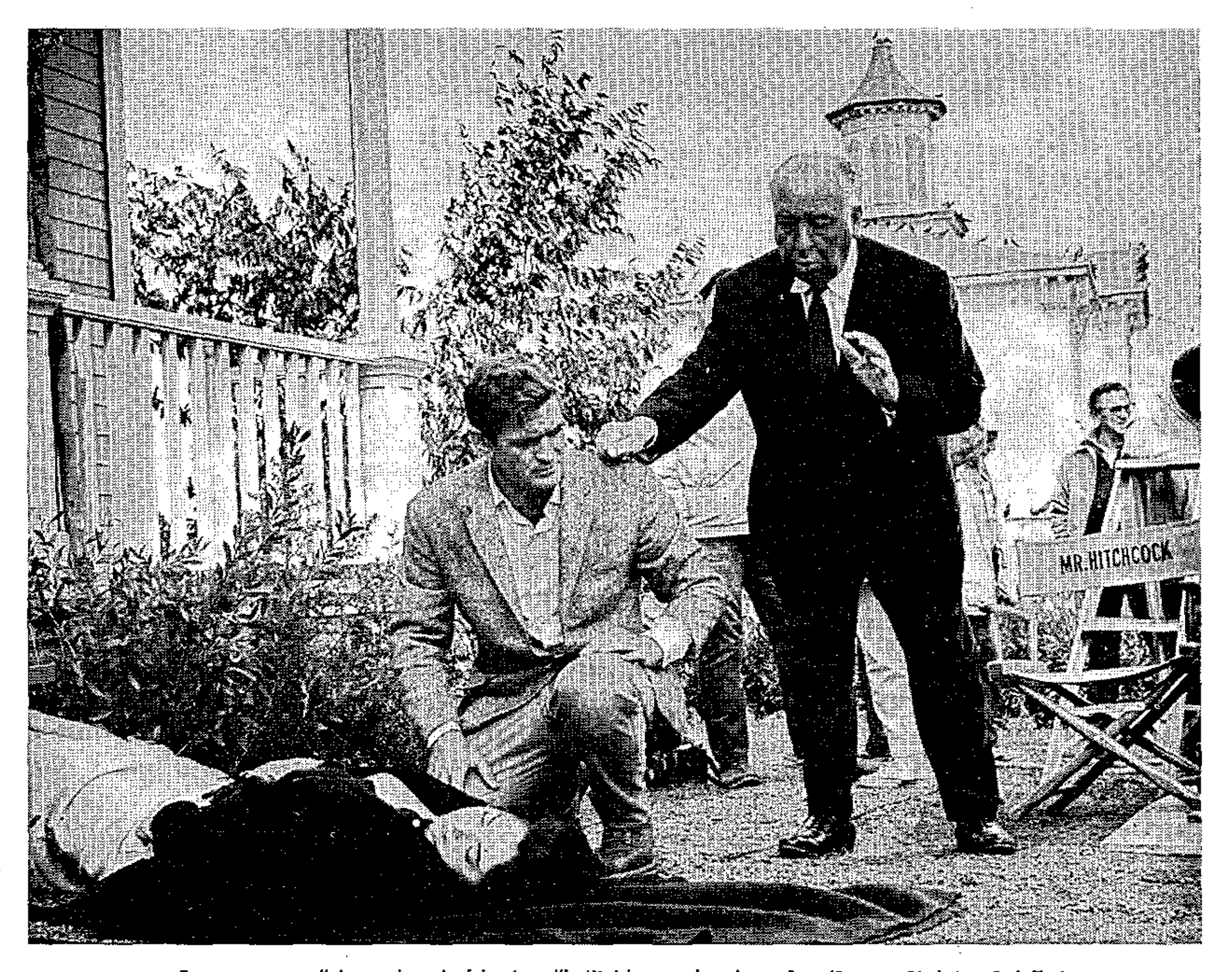
— Oui, ça arrive de temps à autre, et ceci vient d'une maladie chez les oiseaux, très exactement la rage, mais c'est trop horrible pour mettre dans le film, ne pensez-vous pas ?

— *Trop horrible, je ne sais pas, mais ç'aurait été beaucoup moins joli. C'est mieux de ne pas donner de raisons. Il s'agit d'une fantaisie, d'une spéculation...*

— Je le crois aussi, mais on court un risque. Peut-être que tout le monde se demandera pourquoi les oiseaux font cela ?

— *Je ne crois pas.*

— Peut-être pas. Pendant que je filmais à Bodega Bay, il est paru un entrefilet dans un journal de San Francisco à propos de corbeaux attaquant des jeunes brebis, et cela se



« Pensez-vous que j'ai eu raison de faire tuer l'institutrice par les oiseaux ? » (Suzanne Pleshette, Rod Taylor et Alfred Hitchcock pendant le tournage de *The Birds*).

passait tout près de notre lieu de tournage. J'ai rencontré un paysan qui m'a expliqué comment les corbeaux étaient descendus tuer ses jeunes brebis, en attaquant les yeux, et cela m'a donné l'idée pour la mort du fermier, ses yeux arrachés.

Le film commence donc à San Francisco avec nos deux principaux personnages, et je les transporte jusqu'à Bodega Bay. La maison et la ferme, nous les avons bâties en reconstituant fidèlement les habitations existantes ; c'est une vieille ferme russe, construite en 1849, car, à cette époque là, des Russes vivaient sur cette côte et, à huit miles de Bodega, il y a une ville qui s'appelle justement Sebastopol, au nord de la baie. Quand les Russes occupaient l'Alaska, ils descendaient jusque là pour pêcher des phoques.

— *Je crois que vous avez découvert Tippi Hedren dans une émission de télévision ?...*

— Tous les matins, je voyais à la télévision une annonce commerciale dont elle était la protagoniste. Ce qui m'a frappé dans cette publicité, c'était la façon dont elle marchait dans la rue ; à un certain moment, un petit garçon la sifflait, alors elle tournait la tête et on la voyait en gros plan.

Dès les premières conversations que j'ai eues avec elle, je lui ai donné ma définition d'un bon acteur : quelqu'un qui est capable de ne rien faire et de le faire extrêmement bien. Naturellement, elle m'a répondu par une question : « Qu'est-ce que vous voulez dire par là ? »

Vous avez remarqué qu'au cours des essais que nous avons vus, elle fait une allusion à l'autorité et, justement, je lui ai dit : « Voilà la première chose que vous devez acquérir, c'est l'autorité ; de l'autorité viendra le contrôle et le contrôle vous permettra de jouer sur toute la gamme. Ensuite, que vous jouiez très peu ou beaucoup dans une scène donnée, vous saurez exactement où vous allez. »

L'autorité est la première chose qu'elle a dû apprendre. L'émotion vient plus tard, la discipline de la voix vient plus tard, mais la première chose, c'est l'autorité, car l'autorité donne le sens du *timing*. Lorsque vous entendez un orateur précipiter sa pensée, accélérer ses paroles, il est évident qu'il ne contrôle pas l'attention de son public.

Ce que réellement Tippi n'avait pas appris, et ceci parce qu'elle n'en avait pas eu l'occasion, était de tenir un ton, de soutenir une certaine humeur, et cela, je le lui ai appris à la faveur du tournage des *Birds*. Si l'on avait besoin d'un moment d'émotion, elle le donnait, mais après quinze secondes, cela diminuait, cela mourait, c'était perdu, fini.

Ils s'asseoient : « Montrez-moi... »

— *Commençons par le commencement : quel sera le principe du générique ?*

— Pour le générique des *Birds*, j'avais une première idée que j'ai abandonnée parce qu'elle était trop classique ; je voulais utiliser de vieilles gravures chinoises aux couleurs un peu fanées montrant des branches très minces avec des oiseaux dessus. J'ai renoncé, car cela « doublait » la première scène du film qui nous amène dans le magasin d'oiseaux.

Je vais utiliser pour le générique quelque chose de très simple et de très violent, des silhouettes noires d'oiseaux sur fond blanc, avec des mouvements d'ailes absolument abstraits. Là-dessus se superposeront les titres du générique, mais il faudra que je fasse passer des ombres sur les lettres, sinon le générique serait vivant dans l'arrière plan et mort en premier plan. Ces silhouettes d'oiseaux passent tellement près de la caméra qu'elles ne ressemblent plus du tout à des oiseaux, ce sont des formes abstraites. Alors, je vais donner l'impression que des ombres d'oiseaux, en dehors de l'écran, parcourent les lettres et les mots, et je me servirai de ces mouvements pour passer d'un titre à l'autre. Je n'aurai pas besoin d'utiliser des fondus, qui seraient trop longs, les mouvements d'oiseaux nous feront passer d'un carton à l'autre avec violence, une violence brisée, cassée.

Cela donnera une idée, une première impression de ce qui arrive plus tard dans le film. Ceci n'est pas un problème décoratif, mais un problème par rapport au public qui vient là et

---

Les dessins reproduits ici ont été exécutés (avant tournage) à partir du découpage dicté par Hitchcock. Successivement : *page 5* : première attaque d'avertissement (une mouette pique Melanie au front); *pages 6 et 7* : sortie de l'école (les corbeaux s'assemblent derrière Melanie); *page 11* : une mouette frappe le pompiste (474); *page 13* : l'essence se répand; une voiture arrive (483), l'automobiliste allume une cigarette...; *page 14* : ...conséquence; *page 15* : ...conséquence : l'attaque sur la ville (ici, l'un des rares trucages par animation (490) : les mouettes ont été dessinées une par une).

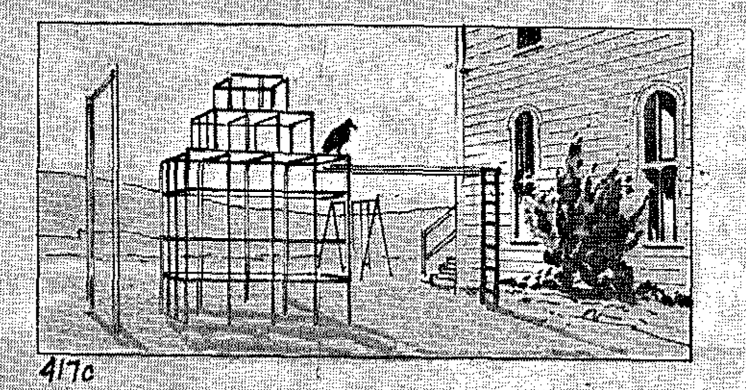
146

147 - PROCESS

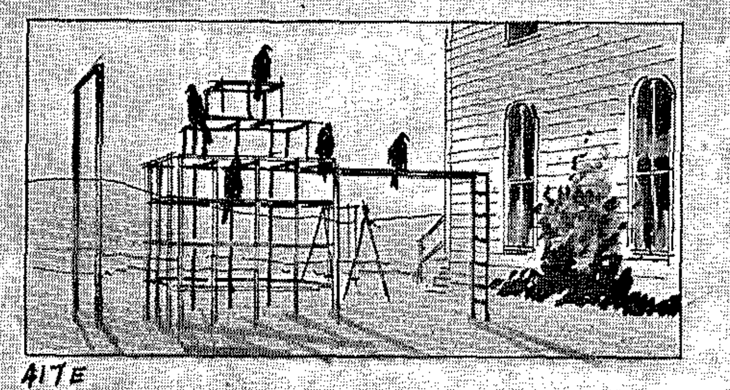


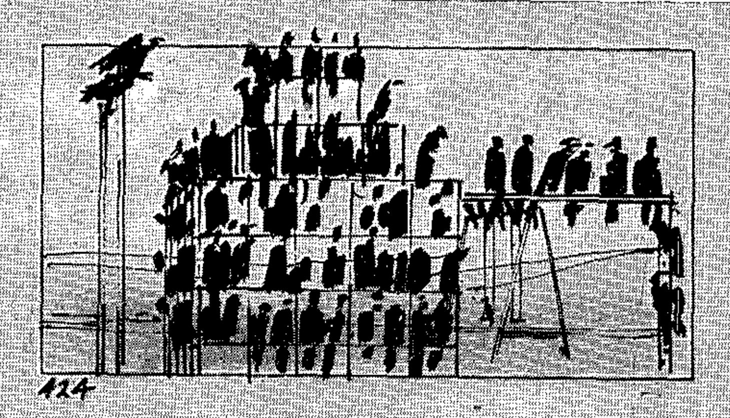
148 MELANIE'S P.O.V.

AH - 12

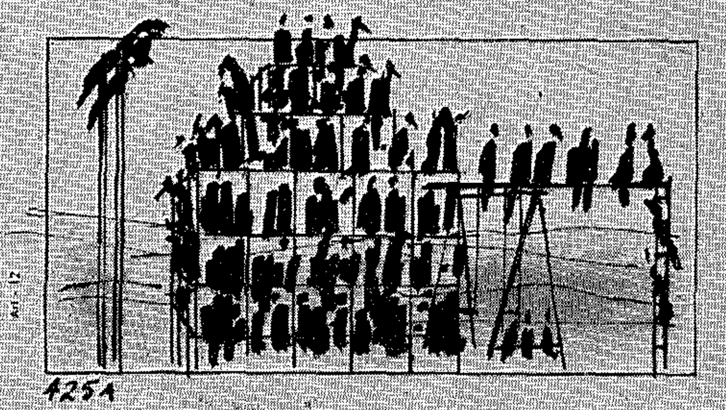

417C

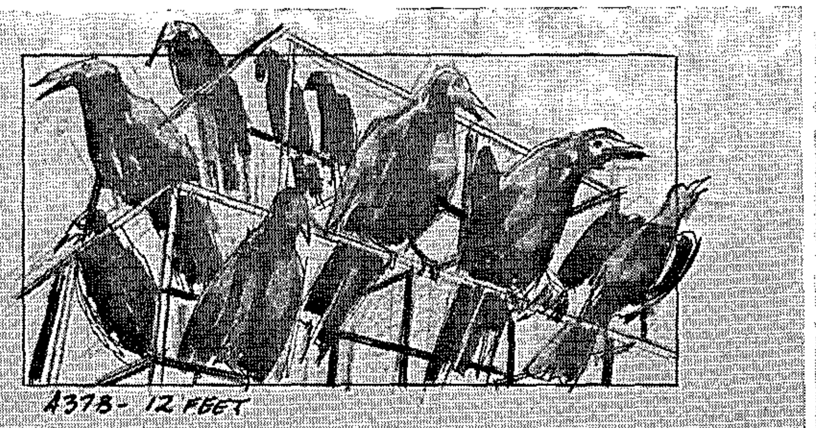

417D


417E

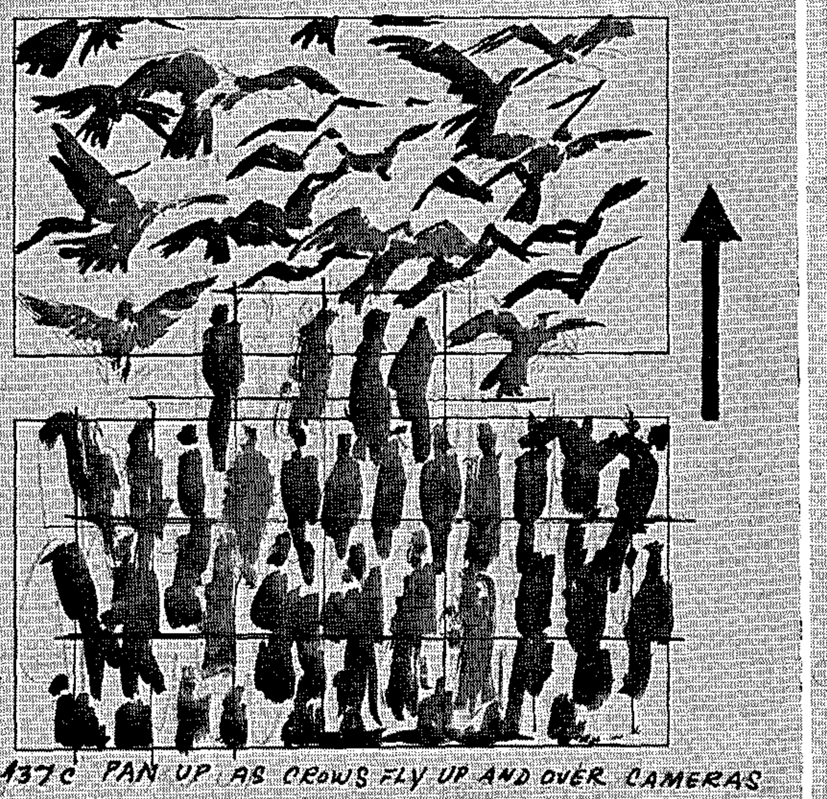

424


425


425A



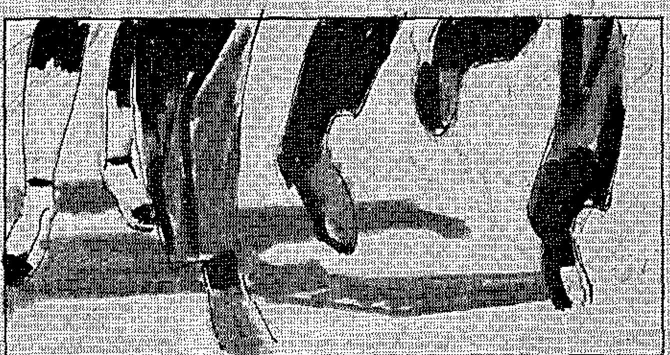
A37B- 12 FEET



437C PAN UP AS CROWS FLY UP AND OVER CAMERAS



441D



441E



441F CRANE SHOT- MOVING

qui sait plus ou moins d'avance ce qu'il va trouver ; aujourd'hui les moyens de communication, et surtout les rumeurs de bouche à oreille, nous obligent à tenir compte de l'état d'esprit d'un public qui vient voir un film donné.

— *Précisément, dans le genre de films que vous pratiquez, il y a toujours quelque chose d'ingrat, parce que les gens prennent généralement du plaisir, mais ils ont tendance à montrer qu'ils ne sont pas dupes et cela les amène parfois à bouder leur plaisir.*

— Oui, évidemment ; ils vont au cinéma, ils s'assoient et ils disent : « Montrez-moi. » Puis ils ont le désir d'anticiper : « *Je devine ce qui va arriver.* » Et je suis obligé de relever le défi : « Ah oui ! vous croyez ? Eh bien ! on va voir ! » Dans les *Birds*, j'ai fait en sorte que le public ne puisse jamais *deviner quelle sera la scène suivante.*

— *Je ne crois pas qu'on cherche tellement à anticiper dans les* Birds. *On devine seulement que les attaques des oiseaux vont être de plus en plus graves. Dans la première partie, on regarde un film normal, psychologique, et c'est seulement le dernier plan de chaque scène qui évoque l'idée des oiseaux.*

— Je devais faire cela parce que le public aura été touché par la publicité, et il aura lu des articles, des reportages et des critiques... Le public aura entendu parler du film par les rumeurs de bouche à oreille. Je ne veux pas qu'il s'impatiente en attendant les oiseaux, car alors il ne prêterait pas suffisamment d'attention à l'histoire personnelle. Ces allusions à la fin de chaque scène, c'est comme si je disais au public : « Patientez, patientez, ILS arrivent. »

Comme un oiseau en cage.

— *Lorsqu'on voit un film de vous pour la première fois, on a tendance à ne remarquer que les éléments arbitraires du scénario, et l'on a quelquefois un sentiment de désinvolture. C'est seulement en revoyant le film qu'on remarque la simplicité et les habiletés de la construction. Dans* Les Oiseaux, *il y a beaucoup de détails que le grand public ne verra jamais...*

— Les subtilités que le grand public ne verra jamais sont absolument nécessaires, car elles enrichissent l'ensemble et lui donnent plus de force. Au début du film, nous avons Rod Taylor dans le magasin où l'on vend les oiseaux. Il rattrape le canari qui s'était échappé, le range dans sa cage et, en riant, il dit à Tippi : « Je vous replace dans votre cage dorée, Melanie Daniel. » J'ai ajouté cette phrase au tournage parce que j'ai pensé qu'elle éclaire le personnage de la fille, qui est riche et gâtée. Plus tard, pendant l'attaque des mouettes sur la ville, Melanie Daniel se réfugie dans la cabine téléphonique vitrée, et mon intention est de montrer qu'elle est comme un oiseau dans une cage. Il ne s'agit plus d'une cage dorée, mais d'une cage de misère et, en même temps, c'est le début de son épreuve par le feu. C'est le renversement du vieux conflit entre les hommes et les oiseaux, et cette fois, les oiseaux sont au dehors et l'humain est en cage. Alors, quand je tourne ça, je ne m'attends pas du tout à ce que le public s'en aperçoive.

— *En effet, même si la métaphore ne vient pas à l'esprit, la scène est là, avec sa force. Dans le même ordre d'idées, je trouve très bien d'avoir fait tourner le dialogue de la scène au magasin d'oiseaux autour de la recherche des oiseaux d'amour* (love birds) (1) *parce qu'ensuite, ce qui animera le film, ce sera les oiseaux de haine. Toutes ces références aux* love birds *à travers le film...*

— C'est ironique, et nécessaire parce que, remarquez que *l'amour survit à toute cette* épreuve, hein ? A la toute fin, la petite fille demande : « Est-ce que je peux emmener les *oiseaux d'amour ?* » Alors, il y a quelque *chose de bon qui survit à travers* ce couple de *love birds.*

— *Chaque fois que le dialogue fait allusion aux oiseaux d'amour, c'est justement à l'intérieur d'une scène où il vient d'être question de rapports amoureux, pas seulement avec la Mère, mais aussi avec l'institutrice ; c'est utilisé en perpétuel double sens.*

— Oui, oui, et cela prouve bien que le mot amour est un mot plein de suspicion !

---

(1) Les *love birds* s'appellent en France des *inséparables,* en tout cas c'est ainsi que l'expression a été traduite dans la version française du film.



The Birds : Mélanie (Tippi Hedren) et les enfants courent, non devant un écran de transparence, mais devant un fond neutre (bleu) baigné dans la lumière de sodium; au-dessus de leurs têtes, de véritables corbeaux (dressés). Viendront ensuite s'additionner sur cette image d'autres vols de corbeaux, filmés séparément, et un travelling arrière dans la rue : le background.

Quelque chose s'est passé.

— *L'histoire est construite en respectant les trois unités de la tragédie classique : unités de lieu, de temps et d'action. Toute l'action se passe à Bodega Bay en deux jours, les oiseaux sont de plus en plus nombreux et de plus en plus méchants. Je crois que le scénario a été difficile à établir ?*

— J'aimerais vous expliquer les émotions que j'ai ressenties... Je me vante toujours de ne jamais regarder le scénario pendant que je tourne un film. Je connais le film par cœur, complètement. J'ai toujours eu peur d'improviser sur le plateau parce qu'à ce moment-là, si on trouve le temps d'avoir des idées, on ne trouve pas le temps d'examiner la qualité de ces idées. Il y a trop d'ouvriers, d'électriciens et de machinistes, et je suis très scrupuleux pour les dépenses d'argent inutiles. Je ne pourrais vraiment pas imiter ces metteurs en scène qui font attendre toute une équipe pendant qu'eux-mêmes s'assoient pour réfléchir, je ne pourrai jamais faire cela.

Mais j'ai été très agité, ce qui est très rare parce que, d'habitude, je rigole beaucoup pendant le tournage. Le soir, lorsque je rentrais chez moi et que je retrouvais ma femme, j'étais encore dérangé, émotionné.

Quelque chose s'est passé, de tout nouveau pour moi : je me suis mis à étudier le script en cours de tournage et j'y ai trouvé des faiblesses. Cette crise que j'ai traversée a éveillé en moi quelque chose de nouveau au point de vue *créatif.*

Je me suis livré à des improvisations. Par exemple, toute la scène de l'attaque extérieure *sur la maison,* du *siège de la maison* par les oiseaux que l'on ne voit pas, a été improvisée sur le plateau. Cela ne m'était presque jamais arrivé, mais je n'ai pas été long à me décider et j'ai dessiné rapidement les différents mouvements des personnages dans la pièce. J'ai décidé que la Mère et la petite fille se *déplaceraient pour chercher un abri.* Or il n'y a pas d'abri. Mais je leur donnais des mouvements, dans plusieurs sens contradictoires, pour qu'elles se déplacent comme des animaux, comme des rats qui se sauvent dans tous les coins.

Melanie Daniel, je l'ai filmée délibérément à distance, car j'ai voulu montrer qu'elle se retire... de *rien.* De quoi se retirerait-elle ? C'est-à-dire qu'elle est acculée de plus en plus contre le mur. Elle se recule, elle s'éloigne, *mais elle ne sait même pas* de quoi elle s'éloigne.

La taille de l'image.

Tout ceci m'est venu rapidement et facilement, à la faveur de l'état émotionnel dans lequel je me trouvais. J'ai commencé à remettre en question d'autres moments du film. Après la première attaque dans la chambre, quand les moineaux sont descendus par la cheminée, le shériff arrive dans la maison et discute avec Mitch ; le shériff est un homme sceptique qui ne croit que ce qu'il voit : « Ah oui ? des moineaux par cette cheminée ? Ils vous attaquaient ? Vous croyez ? » *J'ai examiné cette scène et je me suis dit :* « Ça c'est idiot, c'est une scène démodée, il ne faut plus faire ça », et j'ai transformé la scène. J'ai décidé de montrer la Mère vue par les yeux de Melanie.

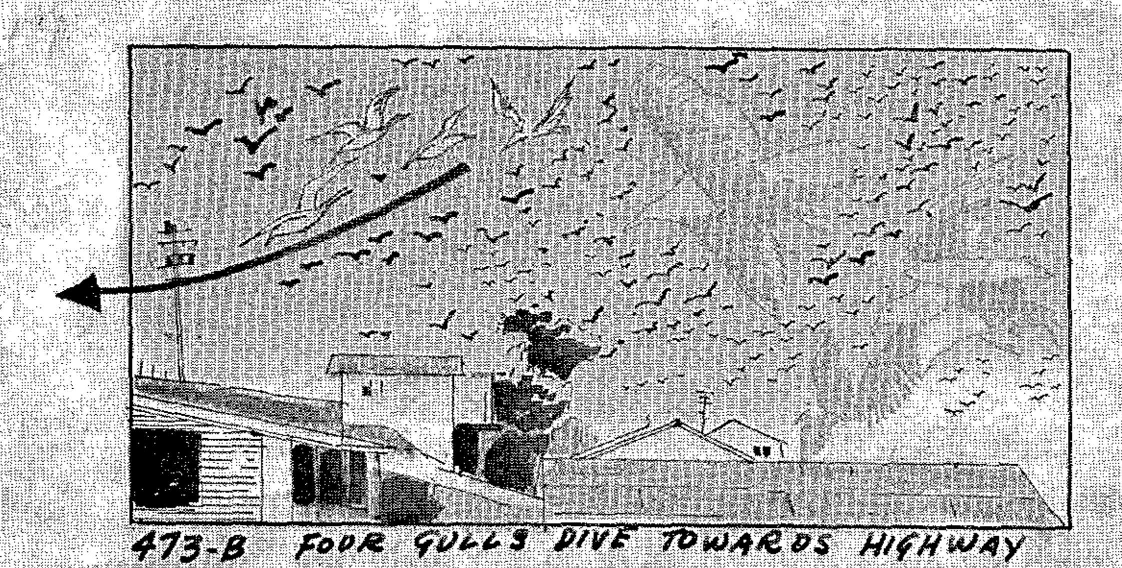
La scène commence avec tout le groupe de personnages, le shériff, Mitch, la Mère, et Melanie dans l'arrière-plan. Toute la scène consistera ensuite en un transfert du point de vue *objectif* au point de vue *subjectif.* Le *shériff dit à peu près :* « Oui, oui, c'est un moineau. » D'un groupe de visages statiques, vous avez celui de la Mère qui se détache et qui devient une forme mobile qui s'accroupit, et ce mouvement vers le bas porte tout votre intérêt sur le personnage de la Mère. Et maintenant, vous êtes sur Melanie, et *la mise en scène* va adopter le point de vue de Melanie. Melanie regarde vers la Mère. La caméra montre maintenant la Mère qui circule dans la chambre dans différentes positions pour ramasser les objets cassés, les tasses à thé ; elle se relève pour redresser le portrait encadré, et un oiseau mort tombe de derrière le cadre. Les plans de coupe sur Melanie qui regarde chaque *action de la Mère la saisissent en train d'évoluer* d'une façon subtile commençant là, allant là et montant jusque-là. Tous ces mouvements de Melanie, et son expression, expriment son inquiétude croissante pour la Mère, pour la conduite étrange de la Mère. Toute cette vision de la réalité n'appartient qu'à Melanie, et c'est pourquoi *elle rejoint Mitch pour lui dire :* « Je crois que je vais rester ici cette nuit. » Pour rejoindre Mitch, elle doit traverser la pièce, mais je la maintiens en gros plan pendant tout ce trajet, car son inquiétude et son intérêt exigent que nous conservions la même dimension d'image sur l'écran. Si je coupais et si je me plaçais plus en arrière, dans une forme plus vague, l'inquiétude de Melanie serait diminuée d'autant.

La taille de l'image est très importante émotionnellement, surtout lorsqu'on se sert de cette image pour créer l'identification avec le public. Melanie représente le public dans cette scène qui signifie : « Regardez, la Mère de Mitch est en train de devenir un peu déséquilibrée. »

Non, ça c'est un cliché.

Un autre moment d'improvisation, c'est lorsque la Mère arrive à la ferme, qu'elle entre dans la maison et qu'elle appelle le fermier, avant de voir la chambre saccagée et le cadavre du fermier. En tournant cela je me suis dit : *ce n'est pas logique ;* elle appelle le fermier, il ne répond pas, une femme dans cette situation n'insisterait pas et elle sortirait de la maison. Or, j'avais besoin de la garder dans la maison. Donc, j'ai imaginé qu'elle voit sur le mur les cinq tasses à thé cassées, seulement retenues à des crochets par leurs anses.

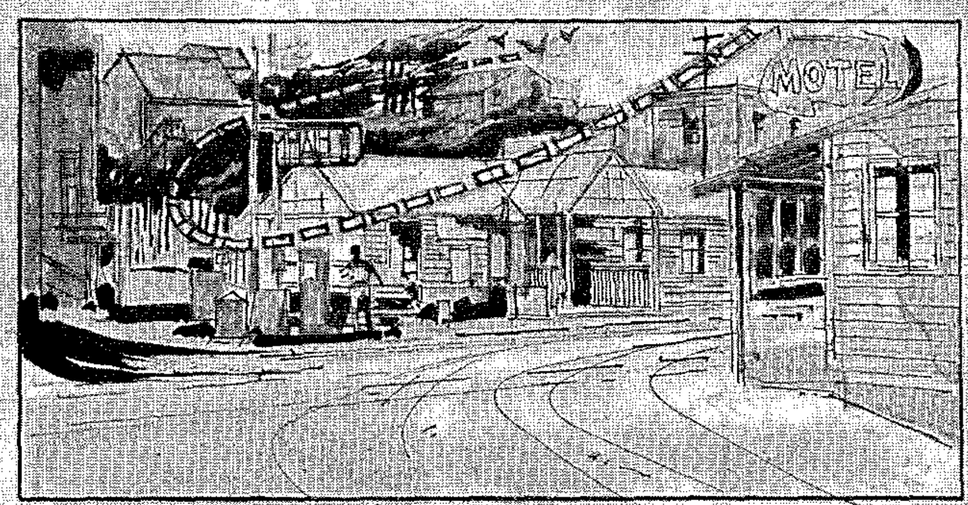
— Et naturellement, on comprend en même temps qu'elle la signification de ces tasses cassées puisque, dans la scène précédente, on a vu la Mère de Mitch ramassant des tasses cassées après la première attaque.



473-B FOUR GULLS DIVE TOWARDS HIGHWAY



473-C



474 GULL MISSES ATTENDANT.

— Mais, vous voyez, c'était la nécessité, et je crois que, d'avoir été moi-même en crise, cela a rendu mon esprit plus agile. Pour toutes ces scènes d'angoisse, j'ai été inspiré par des souvenirs personnels. Lorsque je me trouvais à Londres pendant la guerre, je m'étais trouvé seul au Claridge pendant un bombardement et je ne savais absolument pas quoi faire.

Encore un changement de dernière heure. Nous avions prévu de terminer le film un peu plus tard dans l'action par rapport à la fin définitive. Les personnages quittaient la maison, montaient dans la voiture et la voiture entrait dans la ville. Je montrais la ville absolument dévastée par les oiseaux, c'était une ville morte, et, très soudainement les oiseaux piquaient sur la voiture, l'attaquaient, la renversaient et finalement, les personnages réussissaient à s'évader.

Un samedi après-midi, je suis rentré chez moi avec mon dessinateur de production et Mrs Peggy Robertson, mon assistante, pour discuter de cette scène. Ça m'embêtait et j'ai décidé de m'en passer ; alors j'ai étudié à nouveau la scène précédente, avant la sortie de la maison, et j'ai décidé de l'améliorer de manière à en faire la scène finale. On a donc sorti Melanie de la mansarde, on l'a soignée et, à présent, on quitte la maison pour partir en voiture. Sur le pas de la porte, Melanie voit tous les oiseaux posés sur le sol à perte de vue et elle dit : « Non, non. » Je la fais parler comme un enfant, comme un petit enfant, et cette intonation sera difficile à apprécier pour ceux qui ne comprennent pas l'anglais. C'est très doux, c'est le contraire de la convention, c'est seulement une déformation de la logique ; elle dit seulement : « non, non », et la façon dont elle le dit équivaut à : « J'ai été avec les oiseaux, vous n'allez pas me remettre avec les oiseaux », comme un petit enfant dirait cela.

Toute cette façon de travailler contredit mes théories parce que, généralement, je ne suis pas un agité et je crois plutôt au travail dans le calme et dans la sérénité.

— Oui, mais il y a toujours beaucoup d'instinct dans votre travail... Tout votre système de création fonctionne avec les sens, pas seulement la vue, l'ouïe...

— En tout cas, il ne m'était jamais arrivé d'effectuer de tels changements en cours de tournage, car j'ai l'esprit assez visuel pour tout imaginer par avance dans mon bureau. Mais je crois qu'il doit nous arriver quelquefois d'être sur le point de tomber dans des pièges et de nous en apercevoir au moment de tourner : « Non, ça c'est un cliché, ça a été fait mille fois, il faut changer. »

Je dois dire que je n'ai pas été seul à rencontrer des émotions. Songez que, simplement pour la scène du grenier, Tippi Hedren est restée sept jours devant une porte, avec cinq hommes qui lui jetaient des oiseaux vivants. Ensuite, elle a gardé le lit pendant trois jours.

Ne vous en faites pas.

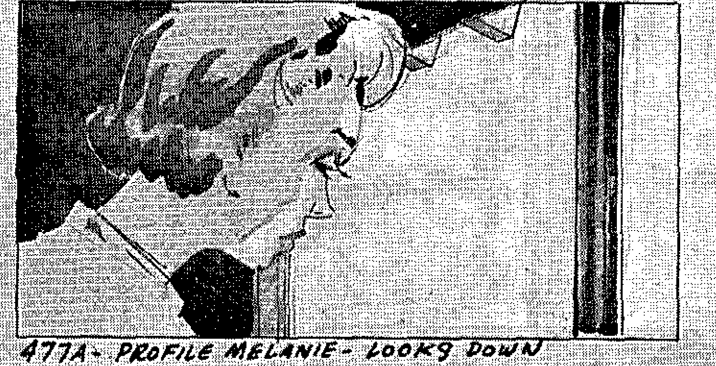
— Y a-t-il eu d'autres scènes du scénario supprimées avant ou après tournage ?

— Seulement une chose ou deux, après la découverte par la mère du cadavre du fermier. D'abord, il y avait une scène d'amour entre la fille et le garçon. Elle se déroulait pendant que la Mère est partie conduire la petite fille à l'école. Melanie a mis son manteau de fourrure sur ses épaules et, de loin, elle voit Mitch qui brûle les cadavres d'oiseaux. Elle s'approche et on comprend qu'elle tourne un peu autour de lui. Lorsqu'il a fini de brûler les oiseaux, il s'approche d'elle et on lit sur son visage qu'il désire être près d'elle. Soudainement, il fait demi-tour et entre dans la maison. Qu'est-ce qui ne va pas ? Melanie est déçue et je filme cette déception pour montrer que Melanie s'intéresse réellement à Mitch et pour donner de l'importance au fait qu'il n'a pas complété son trajet vers elle. Mais après un instant, il ressort de la maison et dit : « J'ai mis une chemise propre parce que l'autre, après tout, sentait les vieux oiseaux... »

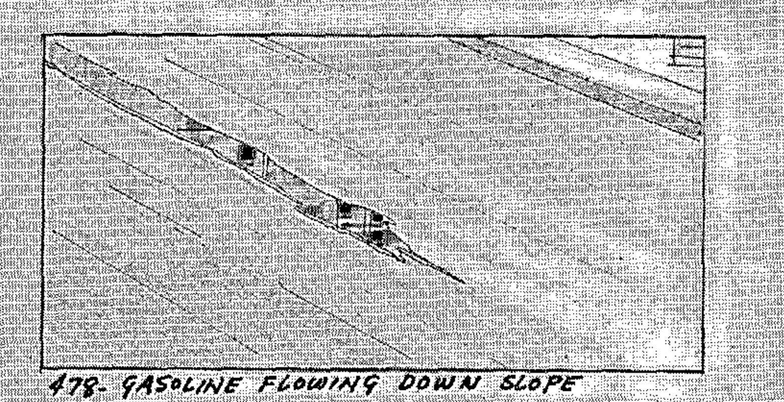
Ensuite la scène continuait dans un style de comédie sur le thème : pourquoi les oiseaux font-ils cela ? Ils émettaient des hypothèses en blaguant et suggéraient que les oiseaux avaient un chef qui était un moineau et qui, à partir d'une plate-forme, s'adressait à tous les oiseaux en leur disant : « Oiseaux du monde entier, unissez-vous. Vous n'avez rien à perdre que vos plumes... »

— C'était une bonne idée...

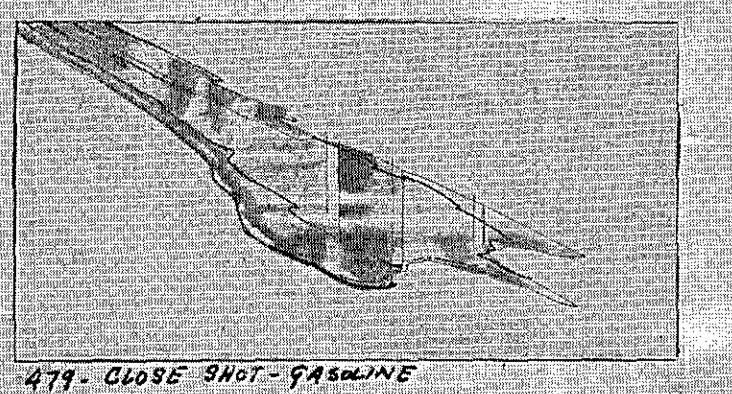
— ... et la scène continuait, elle évoluait, elle devenait sérieuse et se terminait par un baiser. Ensuite, nous repassions à la Mère qui revient de sa visite à la ferme, bouleversée.



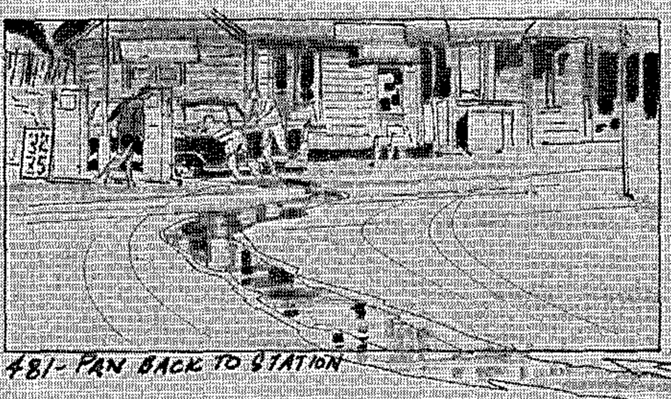
477A- PROFILE MELANIE- LOOKS DOWN



478- GASOLINE FLOWING DOWN SLOPE



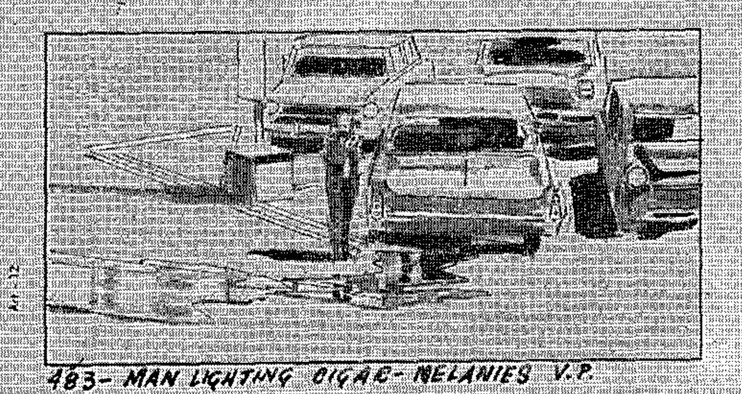
479- CLOSE SHOT- GASOLINE



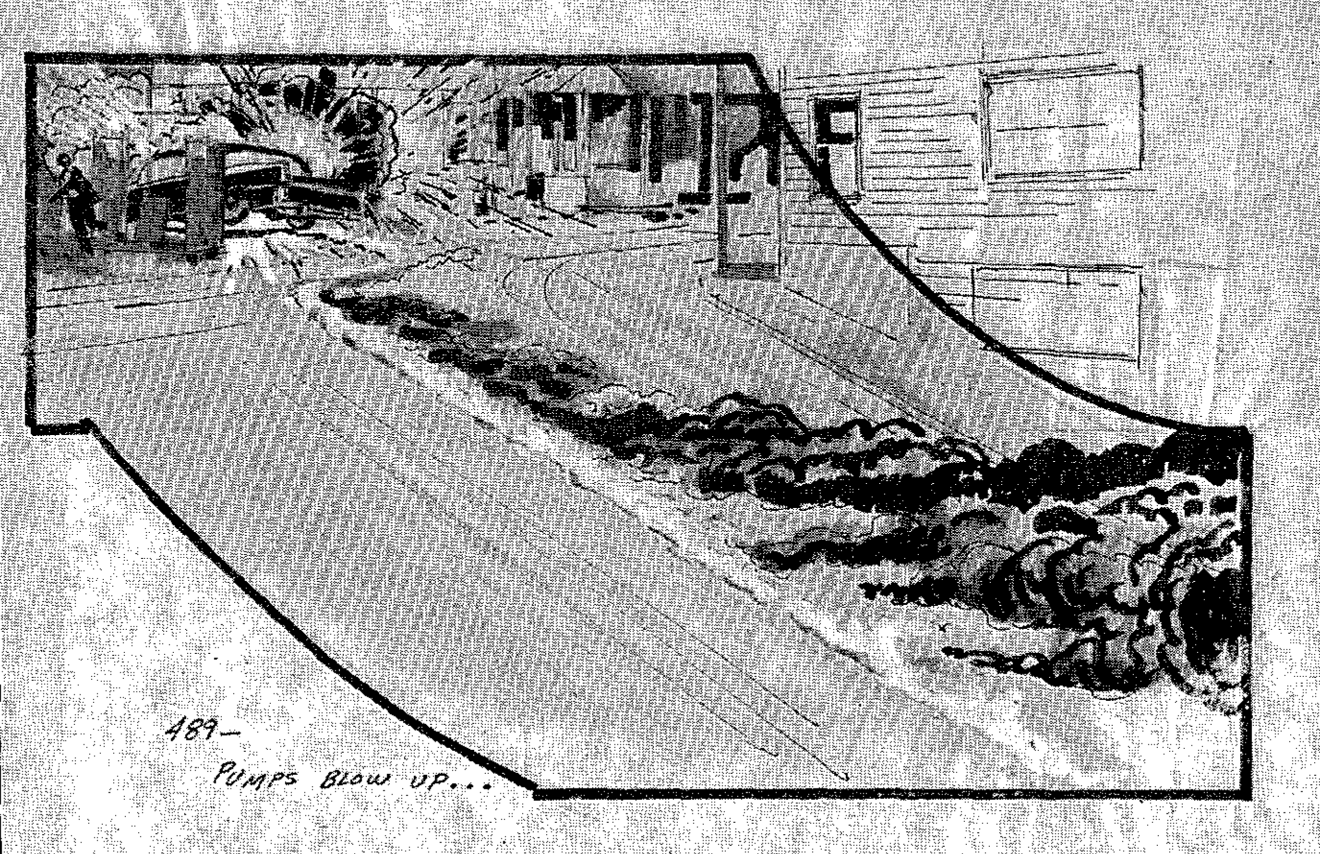
481- PAN BACK TO STATION



482- MELANIE TURNS BACK TO CAR PARK



483- MAN LIGHTING CIGAR- MELANIES V.P.



Je voulais montrer le couple en train de s'embrasser à nouveau et, à ce moment, une légère grimace sur le visage de la Mère. On ne sait pas réellement si *elle a vu le baiser ou non*, mais son comportement par la suite donne à penser que oui.

Alors, dans cet ancien état du film, le dialogue de la scène suivante dans la chambre, entre la Mère et Melanie, était légèrement différent de ce qu'il est maintenant puisque j'ai supprimé cette scène d'amour.

L'idée qui inspirait cette scène était que cette femme, même au plus profond de son émotion, après avoir vu le fermier avec ses yeux arrachés, était quand même, *avant tout*, une Mère possessive, et que l'amour pour son fils dominait en elle tout le reste.

— *Mais alors, pourquoi avoir coupé tout ce passage?*

— Parce que j'ai senti que cette scène d'amour allait ralentir l'histoire. J'ai toujours redouté que la rumeur de bouche à oreille à propos de ce film incite le public à l'impatience : « *Oui, oui, ça va*, amenez-nous les oiseaux, où sont les oiseaux ? »

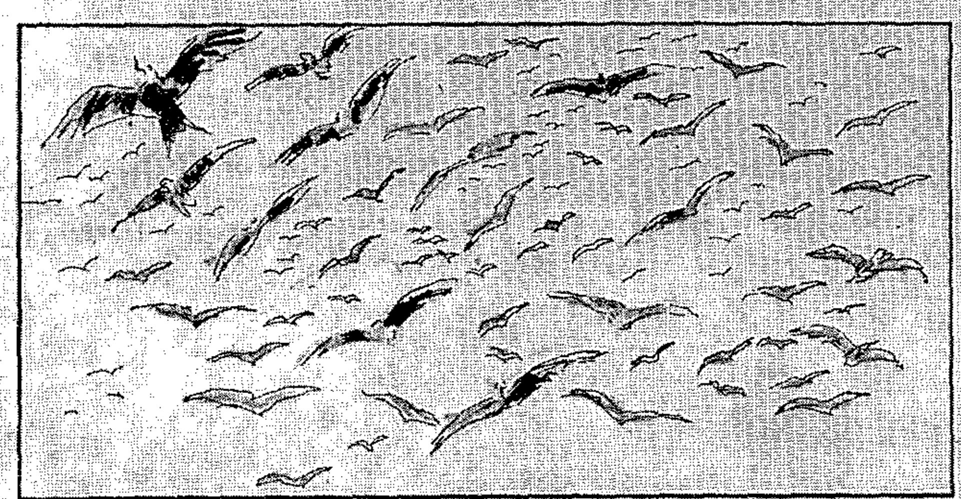
C'est pourquoi, après que Melanie a été attaquée la première fois par la mouette qui l'a blessée au front, j'ai pris soin de placer une mouette morte qui vient s'écrouler à la porte de l'institutrice la nuit, puis encore quelques mouettes sur les fils télégraphiques lorsque la fille s'en va le soir à la maison, et tout cela, c'est comme si je disais au public : « Les oiseaux vont arriver, ils vont arriver, ne vous en faites pas. » J'ai pensé que si j'avais laissé cette longue scène d'amour entre la fille et le garçon, elle aurait irrité les gens.



490 - MATTE - HIGH SHOT OF FIRE AS FOREGROUND BEGINS TO FILL WITH WHEELING GULLS



491 - OUTSIDE OF TIDES - BACK LOT - MELANIE CALLS MITCH



492

— Dans cet esprit, il y a une scène qui m'a paru très longue, et dont je ne mesure peut-être pas l'importance, la grande scène dans le café de la ville après les premières attaques...

— Effectivement, elle n'est pas d'une grande nécessité, mais je sentais qu'après l'attaque des mouettes sur les enfants au pique-nique, la descente des petits moineaux par la cheminée, les yeux arrachés du fermier et l'attaque des corbeaux à la sortie de l'école, le public devait se reposer un moment avant que nous repartions dans l'horreur. Alors, dans cette scène du café, il y a de la détente, des rires, il y a l'ivrogne, inspiré par les personnages de Sean O'Casey, et surtout la vieille femme ornithologue, et je pense comme vous que la scène est un peu longue, mais après tout, j'ai toujours considéré que la longueur d'une scène n'a d'importance que par rapport à l'intérêt du public. Si vous intéressez le public, la scène sera toujours très courte, si vous l'ennuyez, elle sera toujours trop longue.

Pour trois raisons.

— Quand vous tenez une bonne scène de suspense, vous vous installez dedans majestueusement, avec un style de découpage qui vous est personnel, rarement prévisible et toujours efficace, c'est un peu votre secret professionnel... Je pense par exemple à ce qui précède la sortie de l'école...

— Examinons cette scène, à l'extérieur de l'école, lorsque Melanie Daniel est assise et que, derrière elle, les corbeaux s'assemblent. Quand je rentre dans l'école avec Melanie, l'institutrice dit aux enfants : « Maintenant vous allez sortir, et quand je vous demanderai de courir, vous courrez. » Je conduis la scène jusqu'à la porte, puis je coupe pour passer aux corbeaux seuls, tous réunis, et je reste avec eux sans couper et sans qu'il se passe rien, pendant trente secondes. Alors vous vous demandez : « Mais qu'est-ce qui arrive aux enfants, où sont-ils ? » Et seulement à cet instant, on commence à entendre les bruits de pas des enfants en train de courir, tous les oiseaux s'élèvent et vous les voyez passer par-dessus le toit de l'école avant de s'abattre sur les enfants.

La vieille technique pour obtenir le suspense dans cette scène aurait consisté à la diviser davantage ; on aurait montré d'abord les enfants qui sortent de la classe, puis on serait passé aux corbeaux qui attendent, puis aux enfants qui descendent l'escalier, puis aux corbeaux qui s'apprêtent, puis aux enfants qui sortent de l'école, puis aux oiseaux qui s'élèvent, puis aux enfants qui courent et enfin aux enfants attaqués, mais, à présent, cette manière de procéder est démodée pour moi.

C'est pour la même raison, quand la fille attend à l'extérieur de l'école en fumant une cigarette, que je suis resté sur elle pendant quarante secondes ; elle regarde autour d'elle, et elle voit un corbeau, elle continue à fumer et, quand elle regarde à nouveau, elle les aperçoit tous.

— La scène de l'incendie dans la ville est saisissante, avec cette prise de vues de très haut. Là, c'est en quelque sorte le point de vue des mouettes.

— Je me suis placé si haut pour trois raisons. La première, la principale, c'est pour montrer le début de la descente des mouettes sur la ville. La deuxième, c'est pour montrer sur la même image la topographie exacte de la baie de Bodega, avec la ville par derrière, la mer, la côte et le garage en flammes. La troisième raison était d'escamoter les opérations fastidieuses d'extinction de l'incendie. Il est toujours plus facile de montrer les choses rapidement lorsqu'on se tient à distance.

La mise en scène de cinéma existe pour...

C'est d'ailleurs un principe, chaque fois que vous avez affaire à une action confuse ou ennuyeuse, ou simplement que vous voulez éviter d'entrer dans les détails. Par exemple, lorsque le pompiste a été blessé par la mouette, tout le monde se précipite à son secours ; nous regardons cela de très loin, de l'intérieur du bistrot et du point de vue de Melanie Daniel. En fait, les gens qui ont porté secours au pompiste auraient dû le relever beaucoup plus vite, mais j'ai besoin d'une durée plus longue pour faire naître le suspense à propos de la traînée d'essence qui commence à se répandre sur la chaussée. Dans un autre cas, ce sera peut-être le contraire, et nous nous tiendrons éloignés d'une action lente pour la faire durer moins longtemps.



The Birds : « J'ai fait courir la Mère (Jessica Tandy) à distance, et je ne suis passé au gros plan que lorsqu'elle est immobilisée, paralysée par la peur. Silence. »

— *C'est très séduisant... résoudre des problèmes de temps en jouant avec l'espace.*

— Oui, la mise en scène de cinéma existe, soit pour contracter le temps, soit pour le dilater, selon nos besoins, à volonté.

— *A propos de la mouette qui traverse l'écran et vient frapper la tête du pompiste au garage, comment est-il possible de diriger aussi précisément une mouette ?*

— C'était une mouette vivante lancée à partir d'une très haute plate-forme, hors cadre, et dressée pour aller d'un endroit à un autre en passant juste au-dessus de la tête de l'homme ; celui-ci a exagéré sa réaction pour nous faire croire que la mouette l'a frappé.

— *C'est le principe des faux coups de poing dans les scènes de bagarres ?*

— Oui. Pensez-vous que j'ai eu raison de faire tuer l'institutrice par les oiseaux ?

— *On n'assiste pas à sa mort, on arrive après. A vrai dire, je ne me suis pas posé la question. Quelle était votre idée ?*

— Je sentais, étant donné ce que les oiseaux font à la population, qu'elle était une personne condamnée ; par ailleurs, elle s'est sacrifiée pour protéger la sœur de l'homme qu'elle aime. Voilà son geste final.

Dans une première version du scénario, elle était dans la maison jusqu'à la fin du film, et c'est elle qui montait au grenier et qui subissait la dernière attaque, c'est elle qui était blessée et qu'on emmenait en voiture.

Je ne pouvais pas me permettre cela, car j'ai découvert que j'avais mon personnage principal, Tippi Hedren, qui traversait l'expérience, et que c'était elle qui devait subir les dernières épreuves.

Un son comme un cri.

— *Je suis très curieux d'entendre la bande sonore des* Oiseaux, *car dans l'état actuel de la copie, je crois que les sons sont provisoires ?*

— Oui, provisoires. Quand j'ai tourné la scène de l'attaque extérieure avec les personnages terrorisés dans la maison, la difficulté était d'obtenir des réactions de la part des acteurs à partir de rien, car nous n'avions pas encore les bruits d'ailes et les cris des mouettes. Alors j'avais fait amener un petit tambour sur le plateau, un microphone, un haut-parleur et, chaque fois que les acteurs jouaient leur scène d'angoisse, les roulements du tambour les aidaient.

Je vais demander à Bernard Herrmann (2) de superviser le son de tout le film. Lorsqu'on entend des musiciens quand ils composent ou quand ils font une orchestration, ou encore quand l'orchestre s'accorde, il leur arrive de faire non de la musique mais des sons. Voilà ce dont j'ai l'intention de me servir pour le film entier. Il n'y aura pas de musique.

— *Mais, par exemple, quand la Mère trouve le cadavre du fermier, cela m'a paru très nu ; on n'entendra rien de plus ?*

— Si, si. La bande sonore est capitale à ce moment-là. On entendra les bruits de pas de la Mère courant à travers le couloir et, sur ce son, il y aura presque un écho. L'intérêt sonore sera dans la différence du bruit des pas à l'intérieur de la maison et dehors. Justement, j'ai fait courir la Mère à distance, et je ne suis passé au gros plan que lorsqu'elle est immobilisée, paralysée par la peur. Silence. Ensuite quand elle repart, le bruit des pas sera proportionné à la dimension de l'image, augmentera jusqu'à ce qu'elle entre dans la camionnette et, à ce moment-là, il y aura un son d'agonie, celui du bruit du moteur de la camionnette, déformé. Nous ferons vraiment quelque chose d'expérimental avec tous ces sons authentiques que nous styliserons ensuite de manière à en extraire un peu plus de drame qu'habituellement.

Par exemple, vous vous souvenez que, pour l'arrivée de la camionnette, j'ai fait mettre de l'eau sur la route afin d'éviter la poussière, car je souhaitais que la camionnette ne soulève de la poussière que sur la route du retour. J'ai fait cela parce que la camionnette sera vue d'assez loin, roulant à une très grande vitesse, et cette image exprimera pour moi la frénésie de la Mère. Dans la scène précédente nous avons montré une femme en proie à la plus violente émotion. Cette femme est montée dans une camionnette, donc, ce que je dois montrer maintenant, c'est *une camionnette en proie à des émotions*. Non seulement l'image, mais également le son, doivent entretenir cette émotion, donc ce ne sera pas un simple bruit de moteur, mais un son qui sera comme un cri, comme si la camionnette poussait un cri.

Nous devons tous les deux nous rappeler ceci pour l'avenir : si ce son électronique est bon, s'il est réussi, cela va nous donner une utilisation supplémentaire de moyens dramatiques.

Une vague menaçante.

— *De toute manière, vous avez toujours beaucoup travaillé le son dans vos films, et justement d'une façon dramatique ; on entend souvent des bruits qui ne correspondent pas à l'image que l'on voit, mais qui évoquent volontairement une scène précédente, etc. Il y aurait mille exemples à citer.*

— Lorsque je viens de terminer le montage d'un film, je dicte à une secrétaire un véritable scénario de sons. Nous regardons le film bobine par bobine, et je dicte au fur et à mesure tout ce que je désire entendre. Jusqu'ici, il ne s'agissait que de sons naturels, mais à présent, grâce au son électronique, je dois, non seulement indiquer les sons à obtenir, mais décrire minutieusement leur style et leur nature.

Par exemple, lorsque Melanie enfermée dans la mansarde est attaquée par les oiseaux, nous avons actuellement beaucoup de sons naturels, des mouvements d'ailes, mais nous allons les styliser et nous obtiendrons ainsi une plus grande intensité. Nous devrons obtenir une vague

(2) Bernard Herrmann a composé et dirigé la musique de tous les films récents d'Alfred Hitchcock depuis *The Trouble with Harry* (1955).



The Birds, séquence finale : Mitch (Rod Taylor) sort de la maison ; un corbeau lui mord la main. Silence électronique.

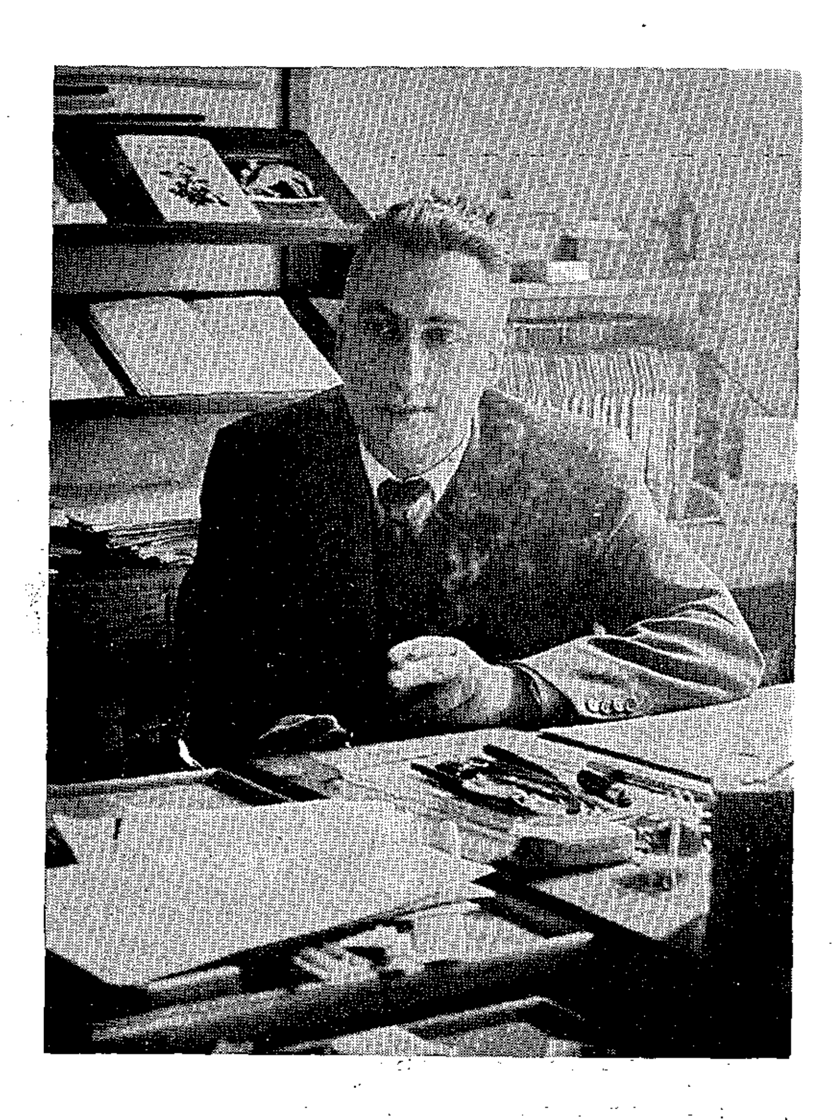
menaçante de vibrations plutôt qu'un son d'un seul niveau, afin d'avoir une variation à l'intérieur de ce bruit, une assimilation du son inégal des ailes. Naturellement, je vais prendre une licence dramatique, celle de ne pas du tout faire crier les oiseaux.

Pour bien décrire un son, il faut imaginer ce que donnerait son équivalent en dialogue. Je veux obtenir dans la mansarde un son qui signifiera la même chose que si les oiseaux disaient à Melanie : « Maintenant nous vous tenons. Et nous arrivons sur vous. Nous n'avons pas besoin de crier des cris de triomphe, nous n'avons pas besoin de nous mettre en colère, nous allons commettre un meurtre silencieux. » Voilà ce que les oiseaux sont en train de dire à Melanie Daniel, et c'est ce que je vais essayer d'obtenir des techniciens du son électronique.

Pour la scène finale, quand Rod Taylor ouvre la porte de la maison et voit pour la première fois l'étendue immense des oiseaux à perte de vue, je vais demander un silence, mais pas n'importe quel silence ; ce sera un silence électronique, d'une monotonie qui pourra évoquer le bruit de la mer entendu de très loin. Transposé en dialogue d'oiseaux, le son de ce silence voudra dire : « Nous ne sommes pas encore prêts à vous attaquer, mais nous nous apprêtons. Nous sommes comme un moteur en train de ronronner. Nous allons bientôt démarrer. » C'est cela que l'on devra comprendre avec des sons assez doux, mais ce murmure sera tellement fragile que l'on ne sera pas certain de l'entendre ou de l'imaginer...

(Propos recueillis au magnétophone.)

MICHEL DELAHAYE
et
JACQUES RIVETTE



ENTRETIEN AVEC

ROLAND BARTHES

Nous ouvrons ici une série d'entretiens avec certains témoins marquants de la culture contemporaine.

Le cinéma est devenu un fait de culture au même titre que les autres, et tous les arts, toutes les pensées, ont à s'y référer, comme lui à elles. C'est ce phénomène d'information réciproque, parfois évident (ce ne sont pas toujours les meilleurs cas), souvent diffus, que nous voudrions, entre autres choses, essayer de cerner dans ces conversations.

Le cinéma, toujours présent, tantôt à l'arrière, tantôt au premier plan, en sera, nous l'espérons, situé dans une perspective plus vaste, que l'archivisme ou l'idolâtrie (qui ont aussi leur rôle à jouer) risquent parfois de faire oublier.

Roland Barthes, auteur du « Degré zéro de l'écriture », de « Mythologies », d'un « Michelet », de « Sur Racine », ainsi que d'innombrables et très excitants articles (dispersés jusqu'à présent dans Théâtre Populaire, Arguments, La Revue de Sociologie Française, Les Lettres Nouvelles, *etc., mais dont nous espérons la réunion prochaine), premier défricheur et commentateur français de Brecht, est le premier de nos hôtes d'honneur.*

Nous le remercions pour avoir bien voulu relire attentivement le texte de cette conversation (recueillie au magnétophone).



— Comment intégrez-vous le cinéma dans votre vie ? Le considérez-vous en spectateur, et en spectateur critique ?

— Il faudrait peut-être partir des habitudes de cinéma, de la façon dont le cinéma vient dans votre vie. Pour moi, je ne vais pas très souvent au cinéma, à peine une fois par semaine. Quant au choix du film, il n'est jamais, au fond, tout à fait libre ; sans doute aimerais-je mieux aller au cinéma seul, car pour moi, le cinéma est une activité entièrement projective ; mais par suite de la vie sociale, il se trouve le plus souvent qu'on va au cinéma à deux ou à plusieurs, et à partir de ce moment-là, le choix devient, qu'on le veuille ou non, *embarrassé.* Si je choisissais de façon purement spontanée, il faudrait que mon choix ait un caractère d'improvisation totale, libéré de toute espèce d'impératif culturel ou crypto-culturel, guidé par les forces les plus obscures de moi-même. Ce qui pose un problème dans la vie de l'usager de cinéma, c'est qu'il y a une sorte de morale plus ou moins diffuse des films qu'il faut voir, des impératifs, forcément d'origine culturelle, qui sont assez forts quand on appartient à un milieu culturel (ne serait-ce que parce qu'il faut aller contre pour être libre). Quelquefois, cela a du bon, comme tous les snobismes. On est toujours un peu en train de dialoguer avec cette espèce de loi du goût cinématographique, qui est probablement d'autant plus forte que cette culture cinématographique est fraîche. Le cinéma n'est plus quelque chose de primitif ; maintenant, on y distingue des phénomènes de classicisme, d'académisme et d'avant-garde, et on se retrouve placé, par l'évolution même de cet art, au milieu d'un jeu de valeurs. Si bien que, quand je choisis, les films qu'il *faut* voir entrent en conflit avec l'idée d'imprévisibilité, de disponibilité totales que représente encore le cinéma pour moi, et de façon plus précise, avec des films que, spontanément, je voudrais voir, mais qui ne sont pas les films sélectionnés par cette espèce de culture diffuse qui est en train de se faire.

— Que pensez-vous du niveau de cette culture, encore très diffuse, quand il s'agit du cinéma ?

— C'est une culture diffuse parce qu'elle est confuse ; je veux dire par là qu'il y a, au cinéma, une sorte de chassé-croisé possible des valeurs : les intellectuels se mettent à défendre des films de masse et le cinéma commercial peut absorber très vite des films d'avant-garde. Cette *acculturation* est propre à notre culture de masse, mais elle a un rythme différent selon les genres ; au cinéma, elle semble très intense ; en littérature, les chasses sont beaucoup plus gardées ; je ne crois pas possible d'adhérer à la littérature contemporaine, celle qui se fait, sans un certain savoir et même sans un savoir technique, parce que l'être de la littérature s'est mis dans sa technique. En somme, la situation culturelle du cinéma est actuellement contradictoire : il mobilise des techniques, d'où l'exigence d'un certain savoir, et un sentiment de frustration si on ne le possède pas, mais son être n'est pas dans sa technique, contrairement à la littérature : imaginez-vous une littérature-vérité, analogue au cinéma-vérité ? Avec le langage, ce serait impossible, la vérité est impossible avec le langage.

— Pourtant, on se réfère constamment à l'idée d'un « langage cinématographique », comme si l'existence et la définition de ce langage étaient universellement admises, soit qu'on prenne le mot langage dans un sens purement rhétorique (par exemple les conventions stylistiques attribuées à la contre-plongée ou au travelling), soit qu'on le prenne dans un sens très général, comme rapport d'un signifiant et d'un signifié.

— Pour moi, c'est probablement parce que je n'ai pas réussi à intégrer le cinéma dans la sphère du langage, que je le consomme selon un mode purement projectif, et non pas en analyste.

— N'y a-t-il pas, sinon impossibilité, tout au moins difficulté du cinéma à entrer dans cette sphère du langage ?

— On peut essayer de situer cette difficulté. Il nous semble, jusqu'à présent, que le modèle de tous les langages, c'est la parole, le langage articulé. Or ce langage articulé est un code, il utilise un système de signes non-analogiques (et qui par conséquent peuvent être, et sont discontinus) ; à l'inverse, le cinéma se donne à première vue comme une expression analogique de la réalité (et, de plus, continue) ; et une expression *analogique et continue*, on ne sait pas par quel bout la prendre pour y introduire, y amorcer une analyse de type linguistique ; par exemple, comment découper (sémantiquement), comment faire varier le sens d'un film, d'un fragment de film ? Donc, si le critique voulait traiter le cinéma comme un langage, en abandonnant l'inflation métaphorique du terme, il devrait d'abord discerner s'il y a dans le continu filmique des éléments qui ne sont pas analogiques, ou qui sont d'une analogie déformée, ou transposée, ou codifiée, pourvus d'une systématisation telle qu'on puisse les traiter comme des fragments de langage ; ce sont là des problèmes de recherche concrète, qui n'ont pas encore été abordés, qui pourraient l'être au départ par des sortes de tests filmiques, à la suite de quoi on verrait s'il est possible d'établir une sémantique, même partielle (sans doute partielle), du film. Il s'agirait, en appliquant des méthodes structuralistes, d'isoler des éléments filmiques, de voir comment ils sont compris, à quels signifiés ils correspondent dans tel ou tel cas, et, en les faisant varier, de voir à quel moment la variation du signifiant entraîne une variation du signifié. On aurait alors vraiment isolé, dans le film, des unités linguistiques, dont on pourrait ensuite construire les « classes », les systèmes, les déclinaisons (1).

— Ceci ne recoupe-t-il pas certaines expériences faites à la fin du muet, sur un plan plus empirique, principalement par les Soviétiques, et qui n'ont pas été très concluantes, sauf quand ces éléments de langage étaient repris par un Eisenstein

(1) Le lecteur pourra se référer, avec intérêt, à deux articles récents de Roland Barthes : « L'imagination du signe » (*Arguments*, n° 27-28) et « *L'activité structuraliste* » (*Les Lettres Nouvelles*, n° 32).



Si l'on en croit la rhétorique traditionnelle, la contre-plongée « signifie » la domination (*Neuf jours d'une année*, de Mikhaïl Romm)...

dans la perspective d'une poétique ? Mais, quand ces recherches sont restées sur le plan de la pure rhétorique, comme chez Poudovkine, elles ont été presque aussitôt contredites : tout se passe dans le cinéma comme si, dès le moment où l'on avançait un rapport sémiologique, celui-ci était immédiatement contredit.

— De toute manière, si l'on arrivait à établir une sorte de sémantique partielle sur des points précis (c'est-à-dire pour des signifiés précis), on aurait beaucoup de mal à expliquer pourquoi tout le film n'est pas construit comme une juxtaposition d'éléments discontinus ; on se heurterait alors au second problème, celui du discontinu des signes — ou du continu de l'expression.

— Mais arriverait-on à découvrir ces unités linguistiques, en serait-on plus avancé, puisqu'elles ne sont pas faites pour être perçues comme telles ? L'imprégnation du spectateur par le signifié se réalise à un autre niveau, d'une autre façon que l'imprégnation du lecteur.

— Sans doute avons-nous une vue encore très étroite des phénomènes sémantiques, et ce que nous avons au fond le plus de mal à comprendre, ce sont ce qu'on pourrait appeler les grandes unités signifiantes ; même difficulté en linguistique, puisque la stylistique n'est guère avancée (il y a des stylistiques psychologiques, mais pas encore structurales). Probablement l'expression cinématographique appartient-elle aussi à cet ordre des grandes unités signifiantes, correspondant à des signifiés globaux, diffus, latents, qui ne sont pas de la même catégorie que les

signifiés isolés et discontinus du langage articulé. Cette opposition entre une micro-sémantique et une macro-sémantique constituerait peut-être une autre façon de considérer le cinéma comme un langage, en abandonnant le plan de la *dénotation* (nous venons de voir qu'il est assez difficile d'y approcher les unités premières, littérales) pour passer au plan de la *connotation*, c'est-à-dire à celui de signifiés globaux, diffus et, en quelque sorte, seconds. On pourrait ici commencer par s'inspirer des modèles rhétoriques (et non plus littéralement linguistiques) isolés par Jakobson, doués par lui d'une généralité extensive au langage articulé et qu'il a lui-même appliqués, en passant, au cinéma; je veux parler de la métaphore et de la métonymie. La métaphore, c'est le prototype de tous les signes qui peuvent se substituer les uns aux autres par similarité; la métonymie, c'est le prototype de tous les signes dont le sens se recouvre parce qu'ils entrent en contiguité, en contagion pourrait-on dire; par exemple, un calendrier qui s'effeuille, c'est une métaphore; et on serait tenté de dire qu'au cinéma, tout montage, c'est-à-dire toute contiguité signifiante, est une métonymie, et puisque le cinéma est montage, que le cinéma est un art métonymique (du moins maintenant).

— Mais le montage n'est-il pas en même temps un élément incernable ? Car tout est montable, depuis un plan de revolver de six images jusqu'à un gigantesque mouvement d'appareil de cinq minutes, montrant trois cents personnes et une trentaine d'actions entrecroisées; or l'on peut monter l'un après l'autre ces deux plans — qui ne seront pas pour autant sur le même plan...

— Je crois que ce qui serait intéressant à faire, ce serait de voir si un procédé cinématographique peut être converti méthodologiquement en unité signifiante ; si les procédés d'élaboration correspondent à des unités de lecture du film ; le rêve de tout critique, c'est de pouvoir définir un art par sa technique.

— Mais les procédés sont tous ambigus; par exemple, la rhétorique classique dit que la plongée signifie l'écrasement ; or on voit deux cents cas (au bas mot) où la plongée n'a absolument pas ce sens.

— Cette ambiguïté est normale et ce n'est pas elle qui embarrasse notre problème. Les signifiants sont toujours ambigus ; le nombre des signifiés excède toujours le nombre des signifiants : sans cela, il n'y aurait ni littérature, ni art, ni histoire, ni rien de ce qui fait que le monde bouge. Ce qui fait la force d'un signifiant, ce n'est pas sa clarté, c'est qu'il soit perçu comme signifiant — je dirais : quel qu'en soit le sens : ce ne sont pas les choses, c'est la place des choses qui compte. Le lien du signifiant au signifié a beaucoup moins d'importance que l'organisation des signifiants entre eux; la plongée a pu signifier l'écrasement, mais nous savons que cette rhétorique est dépassée parce que, précisément, nous la sentons fondée sur un rapport d'analogie entre « plonger » et « écraser », qui nous paraît naïf surtout aujourd'hui où une psychologie de la « dénégation » nous a appris qu'il pouvait y avoir un rapport valide entre un contenu et la forme qui lui paraît le plus « naturellement » contraire. Dans cet éveil du sens que provoque la plongée, ce qui est important, c'est l'éveil, ce n'est pas le sens.

— Précisément, après une première période « analogique », le cinéma n'est-il pas déjà en train de sortir de cette deuxième période de l'anti-analogie, par un emploi plus souple, non codifié, des « figures de style » ?

— Je pense que si les problèmes du symbolisme (car l'analogie met en cause le cinéma symbolique) perdent de leur netteté, de leur acuité, c'est surtout qu'entre les deux grandes voies linguistiques indiquées par Jakobson, la métaphore et la métonymie, le cinéma semble, pour le moment, avoir choisi la voie métonymique, ou si vous préférez, syntagmatique, le *syntagme* étant un fragment étendu, agencé, actualisé de signes, en un mot un morceau de récit. C'est très frappant que, contrairement à la littérature du « il ne se passe rien » (dont le prototype serait « L'Education sentimentale »), le cinéma, même celui qui ne se donne pas au départ pour

un cinéma de masse, est un discours d'où l'histoire, l'anecdote, l'argument (avec sa conséquence majeure, le *suspens)* n'est jamais absent ; même le « rocambolesque », qui est la catégorie emphatique, caricaturale de l'anecdotique, n'est pas incompatible avec le très bon cinéma. Au cinéma, « il se passe quelque chose », et ce fait a naturellement un rapport étroit avec la voie métonymique, syntagmatique dont je parlais tout à l'heure. Une « bonne histoire », c'est en effet, en termes structuraux, une série réussie de *dispatchings* syntagmatiques : étant donnée telle situation (tel signe), de quoi peut-elle être suivie ? Il y a un certain nombre de possibilités, mais ces possibilités sont en nombre fini (c'est cette finitude, cette clôture des possibles qui fonde l'analyse structurale), et c'est en cela que le choix que le metteur en scène fait du « signe » suivant est signifiant ; le sens est en effet une liberté, mais une liberté surveillée (par le fini des possibles) ; chaque signe (chaque « moment » du récit, du film) ne peut être suivi que de certains autres signes, de certains autres moments ; cette opération qui consiste à prolonger, dans le discours, dans le syntagme, un signe par un autre signe (selon un nombre fini, et parfois très restreint, de possibilités) s'appelle une *catalyse* ; dans la parole, par exemple, on ne peut catalyser le signe *chien* que par un petit nombre d'autres signes (aboie, dort, mange,



...et la plongée l'écrasement (*My Sister Eileen*, de Richard Quine).

mord, court, etc., mais non pas coud, vole, balaie, etc.) ; le récit, le syntagme cinématographique est soumis lui aussi à des règles de catalyse, que le metteur en scène pratique sans doute empiriquement, mais que le critique, l'analyste devrait essayer de retrouver. Car, naturellement, chaque dispatching, chaque catalyse a sa part de responsabilité dans le sens final de l'œuvre.

— *L'attitude du metteur en scène, pour autant que nous en puissions juger, est d'avoir une idée plus ou moins précise du sens avant ; et de la retrouver plus ou moins modifiée après. Pendant, il est pris presque entièrement dans un travail qui se situe en dehors de la préoccupation du sens final ; le metteur en scène fabrique des petites cellules successives, guidé par... Par quoi ? C'est ce qu'il serait justement intéressant de déterminer.*

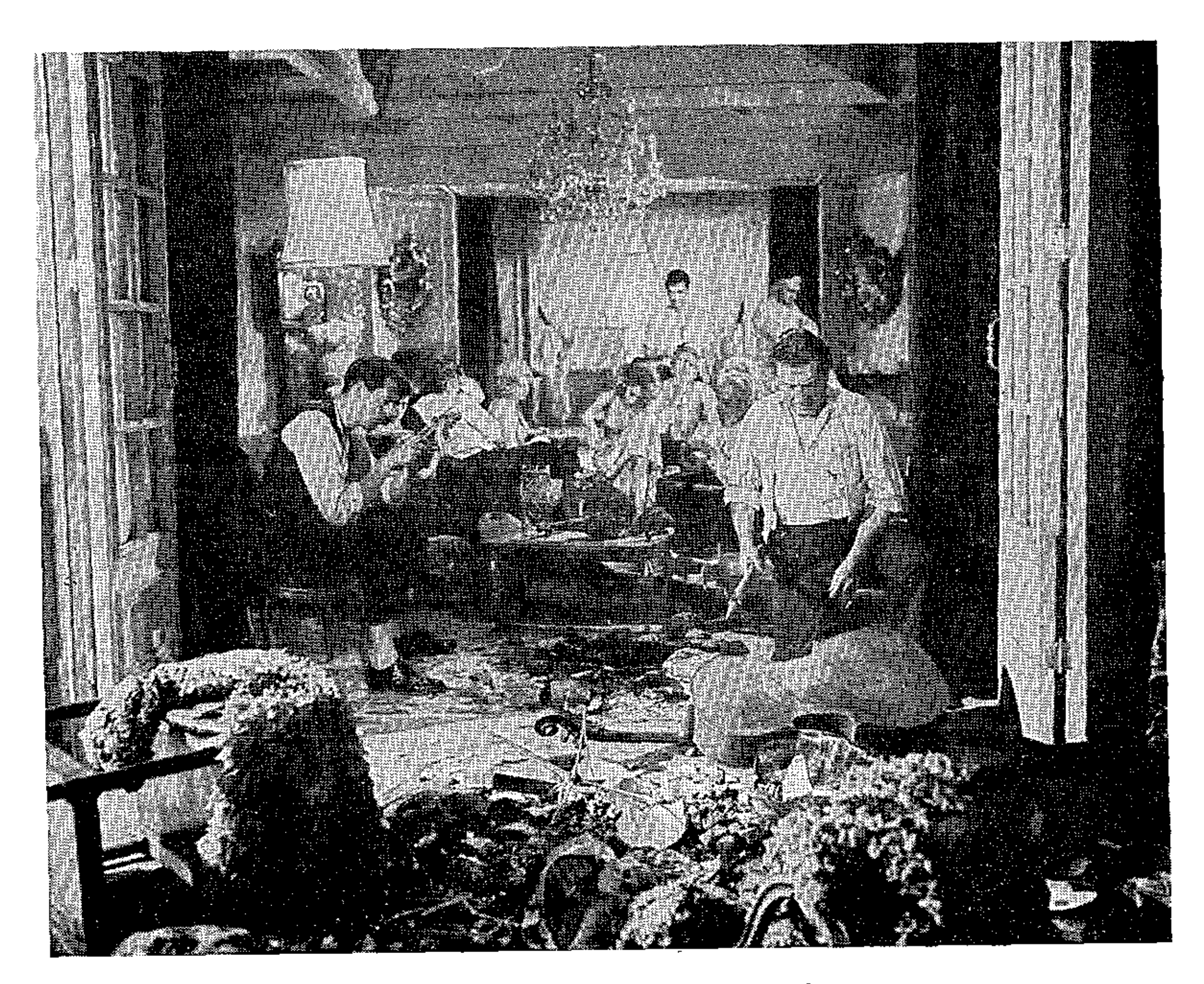
— Il ne peut être guidé, plus ou moins consciemment, que par son idéologie profonde, le parti qu'il prend sur le monde ; car le syntagme est aussi responsable du sens que le signe lui-même, ce pourquoi le cinéma peut devenir un art métonymique, et non plus symbolique, sans rien perdre de sa responsabilité, bien au contraire. Je me rappelle que Brecht nous avait suggéré, à « *Théâtre Populaire* », d'organiser des échanges (épistolaires) entre lui et de jeunes auteurs dramatiques français ; cela aurait consisté à « jouer » le montage d'une pièce imaginaire, c'est-à-dire d'une série de situations, comme une partie d'échecs ; l'un aurait avancé une *situation*, l'autre aurait choisi la situation suivante, et naturellement (c'était là l'intérêt du « jeu »), chaque coup aurait été discuté en fonction du sens final, c'est-à-dire, selon Brecht, de la responsabilité idéologique ; mais des auteurs dramatiques français, il n'y en a pas. En tout cas, vous voyez que Brecht, *théoricien aigu — et praticien —* du *sens*, avait une conscience très forte du problème syntagmatique. Tout ceci semble prouver qu'il y a des possibilités d'échange entre la linguistique et le cinéma, à condition de choisir une linguistique du syntagme plutôt qu'une linguistique du signe.

— *Peut-être l'approche du cinéma en tant que langage ne sera jamais parfaitement réalisable ; mais elle est en même temps nécessaire, pour éviter ce danger de jouir du cinéma comme d'un objet qui n'aurait aucun sens, mais serait pur objet de plaisir, de fascination, complètement privé de toute racine et de toute signification. Or le cinéma, qu'on le veuille ou non, a toujours un sens ; il y a donc toujours un élément de langage qui joue...*

— Bien sûr, l'œuvre a toujours un sens ; mais précisément la science du sens, qui connaît actuellement une promotion extraordinaire (par une sorte de snobisme fécond), nous apprend paradoxalement que le sens, si je peux dire, n'est pas enfermé dans le signifié ; le rapport entre signifiant et signifié (c'est-à-dire le signe) apparaît au début comme le fondement même de toute réflexion « sémiologique » ; mais par la suite, on est amené à avoir du « sens » une vue beaucoup plus large, bien moins centrée sur le signifié (tout ce que nous avons dit du syntagme va dans cette direction) ; nous devons cet élargissement *à la linguistique structurale*, bien sûr, mais aussi à un homme comme Lévi-Strauss, qui a montré que le sens (ou plus exactement le signifiant) était la plus haute catégorie de l'intelligible. Au fond, c'est l'*intelligible* humain qui nous intéresse. Comment le cinéma manifeste-t-il ou rejoint-il les catégories, les fonctions, la structure de l'intelligible élaborées par notre histoire, notre société ? C'est à cette question que pourrait répondre une « sémiologie » du cinéma.

— *Il est sans doute impossible de faire de l'inintelligible.*

— Absolument. Tout a un sens, même le non-sens (qui a au moins le sens second d'être un non-sens). Le sens est une telle fatalité pour l'homme qu'en tant que liberté, l'art semble s'employer, surtout aujourd'hui, non à *faire* du sens, mais au contraire à le *suspendre* ; à construire des sens, mais à ne pas les remplir *exactement*.



L'Ange Exterminateur, de Luis Buñuel.

— Peut-être pourrions-nous prendre ici un exemple ; dans la mise en scène (théâtrale) de Brecht, il y a des éléments de langage qui ne sont pas, au départ, susceptibles d'être codifiés.

— Par rapport à ce problème du sens, le cas de Brecht est assez compliqué. D'une part, il a eu, comme je l'ai dit, une conscience aiguë des techniques du sens (ce qui était très original par rapport au marxisme, peu sensible aux responsabilités de la forme) ; il connaissait la responsabilité totale des plus humbles signifiants, comme la couleur d'un costume ou la place d'un projecteur ; et vous savez combien il était fasciné par les théâtres orientaux, théâtres dans lesquels la signification est très codifiée — il vaudrait mieux dire : codée — et par conséquent très peu analogique ; enfin, nous avons vu avec quelle minutie il travaillait, et voulait qu'on travaille, la responsabilité sémantique des « syntagmes » (l'art épique, qu'il a prôné, est d'ailleurs un art fortement syntagmatique) ; et naturellement, toute cette technique était pensée en fonction d'un sens politique. *En fonction de*, mais peut-être pas *en vue de* ; et c'est ici qu'on touche au second versant de l'ambiguïté brechtienne ; je me demande si ce sens *engagé* de l'œuvre de Brecht n'est pas finalement, à sa manière, un sens suspendu ; vous vous rappelez que sa théorie dramatique comporte une sorte de division fonctionnelle de la scène et de la salle :

à l'œuvre à poser des questions (dans les termes évidemment choisis par l'auteur : c'est un art responsable), au public à trouver les réponses (ce que Brecht appelait l'*issue)* ; le sens (dans l'acception positive du terme) se déportait de la scène à la salle ; en somme, il y a bien, dans le théâtre de Brecht, un sens, et un sens très fort, mais ce sens, c'est toujours une question. C'est peut-être ce qui explique que ce théâtre, s'il est certes un théâtre critique, polémique, engagé, n'est pourtant pas un théâtre militant.

— *Cette tentative peut-elle être élargie au cinéma ?*

— Il paraît toujours très difficile et assez vain de transporter une technique (et le sens en est une) d'un art à un autre ; non par purisme des genres, mais parce que la structure dépend des matériaux employés ; l'image spectatorielle n'est pas faite de la même matière que l'image cinématographique, elle ne s'offre pas de la même façon au découpage, à la durée, à la perception ; le théâtre me paraît être un art beaucoup plus « grossier », ou disons, si vous voulez, plus « gros », que le cinéma (la critique théâtrale me paraît aussi plus grossière que la critique cinématographique), donc plus proche de tâches directes, d'ordre polémique, subversif, contestateur (je laisse de côté le théâtre de l'accord, du conformisme, de la réplétion).

— *Vous avez, il y a quelques années, évoqué la possibilité de déterminer la signification politique d'un film en examinant, au-delà de son argument, la démarche qui le constitue en tant que film : le film de gauche étant, en gros, caractérisé par la lucidité, le film de droite par l'appel à une magie...*

— Ce que je me demande maintenant, c'est s'il n'y a pas des arts, par nature, par technique, plus ou moins réactionnaires. Je le crois de la littérature ; je ne crois pas qu'une littérature de gauche soit possible. Une littérature problématique, oui, c'est-à-dire une littérature du sens suspendu : un art qui provoque des réponses, mais qui ne les donne pas. Je crois que la littérature, dans le meilleur des cas, c'est ça. Quant au cinéma, j'ai l'impression qu'il est, sur ce plan, très proche de la littérature, et qu'il est, par sa matière et sa structure, beaucoup mieux préparé que le théâtre à une responsabilité très particulière des formes que j'ai appelée la technique du sens suspendu. Je crois que le cinéma a du mal à donner des sens clairs et qu'en l'état actuel, il ne doit pas le faire. Les meilleurs films (pour moi) sont ceux qui suspendent le mieux le sens. Suspendre le sens est une opération extrêmement difficile, exigeant à la fois une très grande technique et une loyauté intellectuelle totale. Car cela veut dire se débarrasser de tous les sens parasites, ce qui est extrêmement difficile.

— *Vous avez vu des films qui vous ont donné cette impression ?*

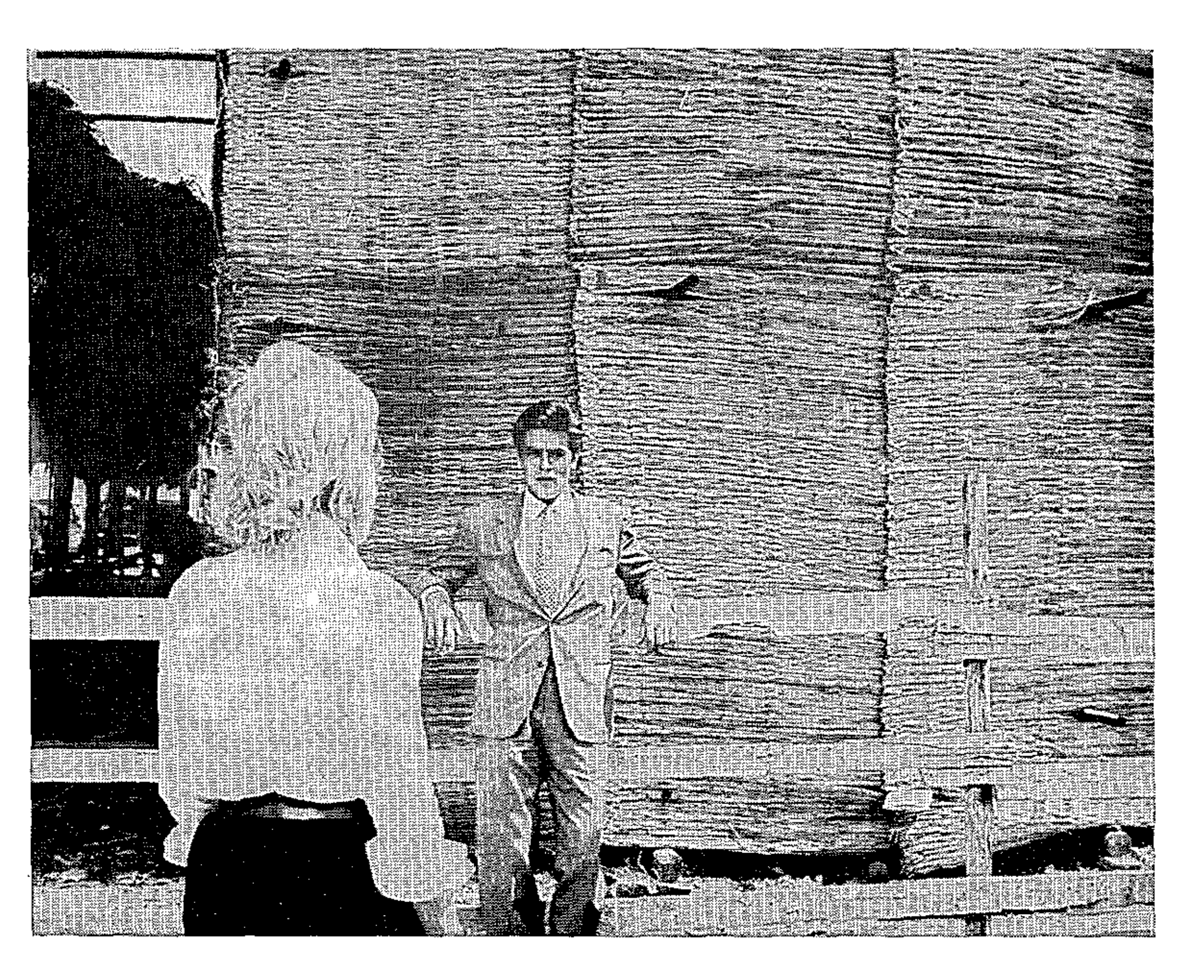
— Oui, *L'Ange Exterminateur.* Je ne crois pas que l'avertissement de Bunuel au début : moi, Bunuel, je vous dis que ce film n'a aucun sens — je ne crois absolument pas que ce soit là une coquetterie ; je crois que c'est vraiment la définition du film. Et dans cette perspective, le film est très beau : on peut voir comment, à chaque moment, le sens est suspendu, sans être jamais, bien entendu, un non-sens. Ce n'est pas du tout un film absurde ; c'est un film qui est plein de sens ; plein de ce que Lacan appelle la « signifiance ». Il est plein de signifiance, mais il n'a pas *un* sens, ni une série de petits sens. Et par là-même, c'est un film qui secoue profondément, et qui secoue au-delà du dogmatisme, au-delà des doctrines. Normalement, si la société des consommateurs de films était moins aliénée, ce film devrait, comme on dit vulgairement et justement, « faire réfléchir ». On pourrait d'ailleurs montrer, mais il y faudrait du temps, comment les sens qui « prennent » à chaque instant, malgré nous, sont saisis dans un dispatching extrêmement dynamique, extrêmement intelligent, vers un sens suivant, qui lui-même n'est jamais définitif.

— *Et le mouvement du film est le mouvement même de ce dispatching perpétuel.*

— Il y a aussi, dans ce film, une réussite initiale, qui est responsable de la réussite globale : l'histoire, l'idée, l'argument ont une netteté qui donne une illusion de nécessité. On a l'impression que Bunuel n'a plus eu qu'à tirer le fil. Jusqu'à présent, je n'étais pas très bunueliste ; mais ici, Bunuel a pu, en plus, exprimer toute sa métaphore (car Bunuel a toujours été très métaphorique), tout son arsenal et sa réserve personnelle de symboles ; tout a été avalé par cette espèce de netteté syntagmatique, par le fait que le dispatching est fait, à chaque seconde, exactement comme il fallait.

— D'ailleurs, Bunuel a toujours avoué sa métaphore avec une telle netteté, a toujours su respecter l'importance de ce qui est avant et de ce qui est après de telle façon, que c'était déjà l'isoler, la mettre entre guillemets, donc la dépasser ou la détruire.

— Malheureusement, pour les amateurs ordinaires de Bunuel, celui-ci se définit surtout par sa métaphore, la « richesse » de ses symboles. Mais si le cinéma moderne a une direction, c'est dans *L'Ange Exterminateur* qu'on peut la trouver...



L'Eclipse, de Michelangelo Antonioni.

— *A propos de cinéma « moderne », avez-vous vu* L'Immortelle ?

— Oui... Mes rapports (abstraits) avec Robbe-Grillet me compliquent un peu les choses. Je suis de mauvaise humeur ; je n'aurais pas voulu qu'il fasse du cinéma... Eh bien là, la métaphore, elle y est... En fait, Robbe-Grillet ne tue pas du tout le sens, il le brouille ; il croit qu'il suffit de brouiller un sens pour le tuer. C'est autrement difficile de tuer un sens.

— *Et il donne de plus en plus de force à un sens de plus en plus plat.*

— Parce qu'il « varie » le sens, il ne le suspend pas. La variation impose un sens de plus en plus fort, d'ordre obsessionnel : un nombre réduit de signifiants « variés » (au sens du mot en musique) renvoie au même signifié (c'est la définition de *la métaphore*). Au contraire, dans ce fameux *Ange Exterminateur,* sans parler de l'espèce de dérision adressée à la répétition (au début, dans les scènes littéralement reprises), les scènes (les fragments syntagmatiques) ne constituent pas une suite immobile (obsessionnelle, métaphorique), *elles participent chacune à* la transformation progressive d'une société de fête en société de contrainte, elles construisent une durée irréversible.

— *En plus, Bunuel a joué le jeu de la chronologie ; la non-chronologie est une facilité : c'est un faux gage de la modernité.*

— Nous revenons ici à ce que je disais au début : c'est beau parce qu'il y a une histoire ; une histoire avec un début, une fin, un suspens. Actuellement, la modernité apparaît trop souvent comme une façon de tricher avec l'histoire ou avec la psychologie. Le critère le plus immédiat de la modernité, pour une œuvre, c'est de ne pas être « psychologique », au sens traditionnel du terme. Mais en même temps, on ne sait pas du tout comment expulser cette fameuse psychologie, cette fameuse affectivité entre les êtres, ce vertige relationnel qui (c'est cela le paradoxe) n'est maintenant plus pris en charge par les œuvres d'art, mais par les sciences sociales et la médecine : la psychologie, aujourd'hui, n'est plus que dans la psychanalyse, qui, quelqu'intelligence, quelqu'envergure qu'ils y mettent, est pratiquée par des médecins : « l'âme » est devenue en soi un fait pathologique. Il y a une sorte de démission des œuvres modernes en face du rapport inter-humain, inter-individuel. Les grands mouvements d'émancipation idéologique — disons, pour parler clairement, le marxisme — ont laissé de côté l'homme privé, et sans doute ne pouvait-on faire autrement. Or, on sait très bien que, là, il y a encore de la gabegie, il y a encore quelque chose qui ne va pas : tant qu'il y aura des « scènes » conjugales, il y aura des questions à poser au monde.

— *Le vrai grand sujet de l'art moderne, c'est celui de la possibilité du bonheur. Actuellement, tout se passe au cinéma comme s'il y avait constatation d'une impossibilité du bonheur dans le présent, avec une sorte de recours au futur. Peut-être les années à venir verront-elles les tentatives d'une nouvelle idée du bonheur.*

— Exactement. Aucune grande idéologie, aucune grande utopie ne prend aujourd'hui ce besoin en charge. On a eu toute une littérature utopique interspatiale, mais l'espèce de micro-utopie qui consisterait à imaginer des utopies psychologiques ou relationnelles, cela n'existe absolument pas. Mais si la loi structuraliste de rotation des besoins et des formes joue ici, nous devrions arriver bientôt à un art plus existentiel. C'est-à-dire que les grandes déclarations anti-psychologiques de ces dix dernières années (déclarations auxquelles j'ai participé moi-même, comme il se doit) devraient se retourner et devenir démodées. Si ambigu que soit l'art d'Antonioni, c'est peut-être par là qu'il nous touche et nous paraît important.

Autrement dit, si nous voulons résumer ce dont nous avons envie maintenant, nous attendons : des films syntagmatiques, des films à histoire, des films « psychologiques ».

(Propos recueillis au magnétophone.)

JEAN DOUCHET

RENCONTRE AVEC LEON SHAMROY



Leon Shamroy et Romy Schneider, pendant le tournage du *Cardinal.*

Si, dans ces **CAHIERS,** nous avons pris l'habitude d'entretenir les metteurs en scène, les scénaristes et même les producteurs, une lacune persistait : les opérateurs. La rencontre, à Vienne, sur le plateau du **Cardinal,** de l'un des plus grands, Leon Shamroy, nous permet d'inaugurer, espérons-le, une série fertile. Toutefois, le caractère improvisé de notre rencontre nous a empêchés de disposer d'un magnétophone. Ces notes sont donc retranscrites après traduction.

« Je suis venu au cinéma par le chômage. Je voulais devenir ingénieur. Or, juste après la première guerre mondiale, le métier d'ingénieur ne semblait pas appelé à un grand avenir. Je végétais dans l'industrie quand mon cousin, qui travaillait à Hollywood, comme cameraman de Griffith, me fit venir. On m'a demandé si je voulais travailler dans le labo

photo. J'ai dit oui. Je pensais qu'il s'agissait d'un studio. Je me suis retrouvé dans une chambre noire, avec un travail qui ressemble à celui de laveur de voitures dans un garage. Il fallait bosser dix heures par nuit, six jours par semaine. Le salaire, par surcroît, était minable. Mais j'étais désireux d'apprendre. Dans la journée, j'allais au cinéma le plus possible. Je voyais le maximum de films. Et puis, le dimanche, je me suis mis à chiper une caméra au studio. J'allais tourner des films et je les développais moi-même. Ça m'a même valu, un jour, une sueur froide. Pendant que je cherchais un emplacement, quelqu'un a reculé ma Ford sur la caméra. Je l'ai remisée en miettes dans un coin du studio. Cela a fait un grand vacarme, mais personne n'a su, et ne sait, que c'était moi.

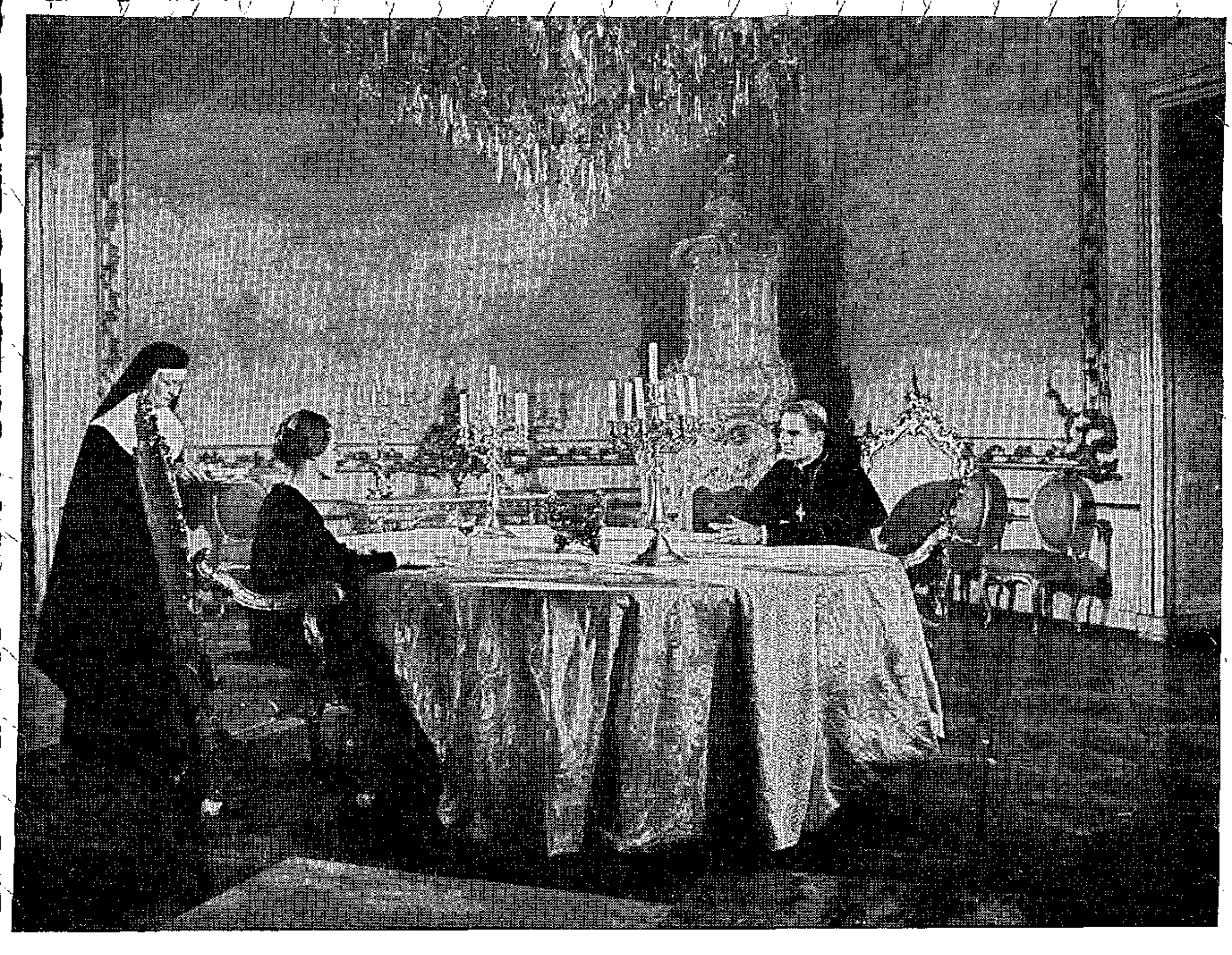
« Je suis resté deux ans environ au labo. Après cela, je savais regarder un négatif. Puis je suis devenu assistant de T. Gaudio et D. Abel. Mais je me suis vite fatigué de l'assistanat. J'ai voulu devenir moi-même opérateur. C'est alors qu'ont commencé mes ennuis. Je me suis retrouvé photographe de plateau, portraitiste de Jacques d'Arcy. On était toujours ensemble, on voyageait ensemble. Jusqu'au jour où je n'ai plus eu le sou. C'est alors que Charles Hurricane Hutchison, une grande vedette du muet et un grand athlète, m'a demandé de faire la photo de films qu'on appelait des « quickies ». Cela a été une formidable école pour moi. Chaque film avait cinq mille pieds, et je ne disposais que de six mille cinq cent pieds pour le réaliser. Une prise et c'était tout. Je travaillai à ces bandes acrobatiques pendant deux ans, jusqu'au jour où j'ai eu un accident d'avion. Il m'a fallu abandonner ce métier pour un temps.

« Du temps où je travaillais à la Warner, j'avais rencontré une grande actrice, Laurie Fazenda, qui était alors la femme de Raoul Walsh. C'était une Mack Sennett-star. Je la rencontrai après mon accident. Elle me proposa de travailler dans un théâtre d'avant-garde. Il se trouvait dans un garage des bas quartiers de Los Angeles. C'était « The Pat Bowler ». Je me passionnai pour ce théâtre où l'on montait des pièces comme « Six personnages en quête d'auteur ». Mais comme je faisais cela pour le plaisir, je mourais de faim. Dans la journée, j'allais lire à la bibliothèque. C'était presque mon seul aliment. Je mangeais une fois par jour pour 35 cents. Je lavais mon linge. C'était très embêtant.

« Heureusement, à ce moment-là, j'ai rencontré ma première femme. C'était une pianiste. Elle avait étudié avec Arthur Schnabell. Elle fréquentait beaucoup le milieu des musiciens, ce qui m'a permis de connaître des gens comme Chaliapine, Thibault, Cortot, etc. J'avoue que ces expériences théâtrales et musicales ont développé mon goût et mon esprit. Les livres, les gens, les films de cette époque m'ont fortement marqué. C'est ainsi qu'au cinéma, je voyais et revoyais les films de Murnau et de Fritz Lang, ne me doutant pas que je les connaîtrais et travaillerais avec eux plus tard. J'admirais aussi beaucoup Pabst et Dreyer. Je m'intéressais passionnément à la technique d'éclairage de tout le cinéma allemand. En fait, je suis reconnaissant à cet accident d'avion : il m'a permis de connaître un tas de gens, un tas de choses.

« C'est à ce moment que je rencontrai Paul Fejos. Et que je devins, pour la première fois, opérateur. C'était pour **The Last Moment** (1926). Ce film avec flash-back fit sensation à Hollywood. Flaherty s'intéressa alors à moi. C'est ainsi que je fis la connaissance de Murnau. C'était un homme très froid, précis comme un chirurgien. Tous ses films étaient très composés, mesurés. A ce moment-là, il faisait ce qu'il voulait, on lui accordait ce qu'il demandait. Mais il s'est brouillé avec la Fox. Nous sommes partis à Tucson, Murnau, Flaherty et moi. Nous voulions monter une maison de production. Notre projet était de tourner un film à Bali. Revenus à Hollywood, nous avons fait quelques expériences. Puis Flaherty et Murnau sont partis pour Tahiti. Je devais les rejoindre. Mais je décidai alors de rester à Hollywood. J'ai envoyé à ma place mon assistant Floyd Crosby. Il a fait la photo de **Tabou.** Il a gagné pour ce film l'Academy Award. Pendant ce temps, je continuais à mourir de faim.

« Je trouvai un travail : photographier des films sur des chiens habillés en humains Passer de Murnau et Flaherty aux pires cabots ! J'en ai eu vite assez. Je trouvai un contrat avec un institut de géographie. Je partis faire des films à Bali pendant un an. Quand je suis rentré à Hollywood, je me suis retrouvé une fois de plus sans travail. Heureusement, il y avait la femme de l'un des directeurs de la Paramount qui voulait être actrice. Tout le monde prétendait qu'on ne pouvait la photographier. J'ai dit « si », et je l'ai prouvé. La Paramount m'a signé un contrat pour cinq ans. C'est ainsi que j'ai photographié tous les films de Claudette Colbert, avec Gregory La Cava, et tous ceux de Sylvia Sydney. Ce qui m'a donné l'occasion de travailler une fois avec Fritz Lang pour **You Only Live Once.** Je n'ai jamais recommencé.



Romy Schneider et Tom Tryon dans *The Cardinal,* d'Otto Preminger.

— Quelle est pour vous la plus grande qualité d'un opérateur ?

— C'est une question très difficile. Je pense que c'est savoir recréer l'image désirée par le metteur en scène, rendre sensible sur l'écran ce qu'on lit dans le scénario. Car il ne faut pas oublier que ce qu'on voit sur l'écran est vu à travers les yeux de l'opérateur. La plupart des grands opérateurs en savent plus long que les metteurs en scène. Mais ils sont tellement disciplinés qu'ils ne les contrarient jamais. Souvent, quand un cinéaste vous demande quelque chose, vous savez que c'est faux. On essaie de le lui expliquer parce qu'on a le sentiment de ce qui convient, et c'est normal : un opérateur fait plus de films qu'un metteur en scène. Mais si le réalisateur n'accepte pas, on fait évidemment à sa façon.

« Une autre chose importante : c'est la souplesse des mouvements d'appareil. Pour que le spectateur soit pris, il faut qu'il ne se rende pas compte des mouvements. Au moment où le public sent la technique, il est pris par elle et oublie l'histoire. Or, le public doit subir la technique et non en avoir conscience.

« Au fond, rien n'est plus dur que de simplifier. Picasso a mis 80 ans pour tracer une simple ligne d'une certaine façon. J'aimerais parvenir à ce dépouillement.

— Et comment, à votre avis, doit-on employer la couleur ?

— Quand j'étais opérateur en 1939, c'était toujours un homme de Technicolor qui venait régler les lumières. Résultat : tous les films à l'époque avaient un côté carte postale. Les photos n'avaient rien de dramatique. Or un opérateur doit dramatiser. Si je dois photographier

le mur qui est là, peut-être ne voudrais-je pas qu'il soit comme il est actuellement. Je lui donnerai un reflet bleu ou vert. C'est comme Degas ou Gauguin : il faut chercher la couleur qui dramatise. On ne peut rien faire avec une seule couleur sur votre tête. C'est pourquoi, comme j'étais fatigué des gens de Technicolor, et alors que je tournais **Black Swan** (de Henry King), je me suis mis à employer des filtres à gélatine. Il est possible que j'en ai trop employé, mais l'effet était meilleur. Les gens de Technicolor, évidemment, poussaient les hauts cris. Mais Zanuck m'a appuyé. Avec ce film, une nouvelle époque couleur est née. Beaucoup de gens ont voulu me copier, mais n'y sont point parvenus. Cela m'a valu l'Academy Award. Ce fut le premier film couleur que j'ai fait seul. Depuis j'ai tenté beaucoup d'expériences. Quand je commence un nouveau film, j'aime d'ailleurs regarder les anciens pour éviter de recommencer les mêmes fautes.

— **Quand vous commencez un film, comment procédez-vous ?**

— Je prends d'abord le script. Puis j'en discute avec le metteur en scène, le décorateur et le costumier. Enfin nous prenons, en général, nos décisions ensemble.

— **Avez-vous une idée d'éclairage, a priori ?**

— J'ai certaines idées, mais après une scène ou deux, je vois comment ça prend forme. Il faut être flexible. Le metteur en scène change, fait jouer les scènes sur un autre ton. Ou bien, c'est l'actrice qui n'est pas très photogénique. On fait beaucoup de sacrifices pour que les comédiennes soient présentables sur l'écran. Le public ne va pas au cinéma pour souffrir. Il n'aime pas voir des gens qui soient laids. L'industrie américaine est très organisée. Elle a des acteurs sous contrat. Elle dépense beaucoup d'argent pour les lancer. Résultat : elle emploie les acteurs jusqu'à l'usure. Alors, là, commence mon travail. Je diffuse beaucoup sur les femmes, surtout les comédiennes qui ont passé un certain âge. Et croyez-moi, c'est très difficile. C'est pourquoi tous les opérateurs ont perpétuellement une bouteille de whisky et absorbent beaucoup de pilules.

« Autre exemple : j'avais un grand problème dans **South Pacific** (Logan). Bien que l'on fût dans le Pacifique, le temps était constamment couvert. Il était difficile de réaliser, dans ces conditions, une photo réaliste. J'ai alors pris le parti inverse : j'ai fait une photo totalement imaginaire, pour deux scènes. J'ai éclairé l'une comme Van Gogh, avec une lumière très jaune et très chaude. Pour l'autre, une scène d'amour, j'ai pensé à Gauguin. Logan a été enthousiaste. Il a voulu que le film soit photographié totalement de cette façon. Cette photo a été très critiquée. On doit obéir au metteur en scène. J'avais des discussions très serrées avec Logan. Quand le film fut achevé, je lui ai écrit une lettre très longue dans laquelle j'analysais et montrais les défauts du film. Trois ans plus tard, au moment de **Cléopâtre**, mon assistant rencontre Logan sur les Champs-Elysées (il tournait alors **Fanny**), et Logan lui a avoué que j'avais raison, mais que le film avait quand même rapporté trois millions de dollars, et qu'il préférait un succès financier à un succès artistique. Je ne suis pas de cet avis.

— **Accepteriez-vous d'être opérateur d'un film nouvelle vague ?**

— Je prendrais quelqu'un qui sache travailler avec l'Arriflex ,et je lui donnerais mes instructions. Mais, vous savez, travailler avec Preminger, c'est un peu cela : tourner en extérieurs et décors naturels oblige à des prouesses constantes. La seule différence : je vais plus vite avec la Mitchell que la caméra à la main. Et le résultat est plus propre.

— **Que pensez-vous des nouvelles pellicules ultra-sensibles ?**

— Je ne les aime pas : c'est la difficulté qui fait un bon film. Si c'est trop facile, il n'y a plus besoin alors de Preminger ou de Shamroy. On croit que tel mouvement de caméra est une chose simple. Mais si, vraiment, il était à la portée de chacun, il ne serait pas bon.

— **Pour vous résumer, vous êtes pour l'interprétation, et non pour la copie « photographique » de la réalité ?**

— Je vous répondrai par la définition des quatre qualités, à mon avis, d'un opérateur. 1°) Avoir de bons yeux. 2°) Etre un bon photographe, mais l'oublier dès que l'on commence un film ; ça doit être aussi naturel et sans problème que manger. 3°) Savoir dramatiser son éclairage. 4°) Etre pratique ; connaître combien de lumières il faut, l'équipement nécessaire pour chaque scène. Etre opérateur, c'est être dans l'armée. Pratique et discipliné, parce que seul le réalisateur est le patron. C'est très difficile parfois. »

(Propos recueillis par Jean DOUCHET.)

FESTIVALS

ANNECY

Nul doute qu'en couronnant *Of Stars and Men*, *The Flying Man* et *Maman où es-tu ?*, le jury d'Annecy 62 n'ait tenu à désigner sans équivoque la voie royale de l'animation moderne. A cet égard, Annecy 63 marque le pas : peu de découvertes, seulement l'éclatante confirmation du talent (parfois du génie) de huit maîtres de l'image par image : Alexeieff (*Le Nez*), Breer (*Un Cheval sur une théière*), Chuck Jones (*Beep-beep dynamiteur*), Hubley (*Le Trou*), Lenica (*Labyrinthe*), Mimica (*Petite chronique*), Pintoff (*Le Critique*) et Pojar (*Romance*).

Mais, une fois de plus, le grand vainqueur est John Hubley dont *Le Trou* révèle l'inexpugnable position à la pointe de l'animation moderne. Chuck Jones perpétue l'école du gag à travers une multitude de bandes construites comme des machines de haute précision, avec un sens diabolique du « timing ».

Toutefois, ce n'est pas *Beep-beep*, ni *Le Critique*, ni surtout *Romance* (qui n'a ni la force de *L'Orateur*, ni la délicatesse de *Le Lion et la Chanson*), que je placerai à côté du *Trou*, mais les trois minutes d'*Un Cheval sur une théière*, réalisé par Robert Breer, certainement le plus méconnu des cinéastes représentés à Annecy.

Chez les autres, on pourrait faire deux parts : ceux qui cherchent et ceux qui exploitent — étant entendu qu'il est difficile de préjuger l'avenir d'une carrière au vu de premiers essais, la plupart du temps tributaires des styles en vogue.

Parmi les premiers, je rangerai : Borowczyk (*Le Concert de Monsieur et Madame Kabal*), Lacam (*Les Nuages fous*), Lapoujade (*Velodrame*), Zdenek Miller (*La Tache rouge*), Jiri Brdecka (*Gallina Vogelbirdae*), et même Jiri Kuri (*Jardin humain*) et Wolfgang Urchs (*Le Pistolet*). Parmi les seconds (pour l'exemple) : l'italien Bozzetto, le roumain Popesco-Gopo, le yougoslave Vukotic et le français Hurtado (qui avait pu faire illusion l'année dernière).

Mais, encore une fois, rien n'est plus soumis au vieillissement que le cinéma d'animation. En deux ans, une œuvre s'impose ou se dégonfle. En 1962, une rétrospective faisait justice de la soi-disant école yougoslave. En 1963, les marionnettes tchèques imposent leur grandeur et leur classicisme. Puisqu'il est donc sans risque de parier aujourd'hui sur Hubley ou Alexeieff, parions plutôt sur le pessimisme de Mimica ou la sérénité de Breer. — A.-S. L.

SESTRI LEVANTE

Sestri Levante est à la fois le plus ambitieux et le plus ingrat des festivals marginaux. Patronné par une organisation jésuite, le Columbianum, qui prétend favoriser notre connaissance de la culture latino-américaine et les échanges latino-américains en général, il vise ni plus ni moins à nous donner une vue synthétique, à travers le cinéma, des extraordinaires poussées économiques, sociales, artistiques, aujourd'hui à l'œuvre du Rio Grande à la Terre de Feu. Jugées par certains Sud-Américains comme une manifestation jésuite par excellence, où triomphe l'hypocrisie des bonnes intentions bruyamment claironnées, estimées dangereuses à l'occasion par les autorités italiennes qui s'empressent par exemple d'interdire cette année la projection de grands films cubains, ces quatrièmes rencontres latino-américaines avaient l'immense mérite, comme déjà l'année écoulée, de réunir Brésiliens, Argentins, et l'éminence grise du cinéma cubain, Alfredo Guevara. Pour la première fois depuis la création du Festival, des tables rondes s'attachaient à dégager systématiquement les données essentielles des maux qui paralysent ces diverses cinématographies.

Inévitablement revenait sur le tapis « l'impérialisme nord-américain », qui par la mainmise qu'il exerce sur les grands circuits de distribution paralyse la libre circulation des films nationaux. Mais les *Yankees* ne sauraient seuls être accusés de tous les péchés. Il y a aussi les censures locales sévissant avec une extrême rigueur, et le plus souvent soumises aux caprices des militaires. Le cas typique, que me confirmait le directeur de l'Institut du Cinéma Argentin, est celui du film de Ricardo Alventosa, *La Herencia*, interdit en avril dernier sur l'intervention de l'armée argentine. Alventosa, jeune cinéaste qui tournait là son premier film, avait choisi de transposer à l'époque moderne un conte de Maupassant, et montrait dans une brève séquence des tanks patrouillant dans les rues de Buenos-Aires. J'ignore le film, la provocation était peut-être réelle de la part du metteur en scène. Mais le processus d'interdiction mérite d'être mentionné. Premier temps : l'Institut du Cinéma, qui par ses investissements permet la réalisation des films en Argentine, se réserve par une clause subtile le droit d'interdire à l'exportation le film achevé, s'il est jugé « artistiquement déficient ». Deuxième temps : l'Armée, estimant le film dangereux pour la sécurité du pays, interdit définitivement le film. Quand nous apprenons qu'aujourd'hui, en Argentine, sous le couvert d'anticommunisme, on bannit

toute organisation un peu audacieuse, on doit à regret constater *l'impossibilité pour des* cinéastes argentins d'aborder de front les problèmes de leur pays.

Sestri Levante 1963 fut d'abord le Festival de la *déception argentine et* de la *confirmation* brésilienne, nous révélant les dangers d'une industrie étatisée (créée en fait dès Peron) lorsqu'elle tombe sous la coupe d'un pouvoir réactionnaire, et l'avantage de la sainte pagaille comme dans le cas du *Brésil, où les* syndicats n'ont aucun pouvoir, où l'Etat n'a cure du phénomène culturel nommé cinéma, mais où avec 100 000, 50 000, 30 000 F, vous pouvez tourner un grand film. Cuba ne saurait offrir une réponse valable, pour autant que, cinéma d'Etat, on y sent trop à l'œuvre des forces contradictoires, que le meilleur comme le pire peuvent encore s'y imposer, que par exemple on y avait refusé les scénarios d'*El Cochecito* et *El Angel Exterminador* avant que Ferreri et Bunuel en fassent les films que l'on sait, qu'on ne veut plus y entendre parler de cinéma direct, jugé trop dangereux à l'heure actuelle. Mais, par ailleurs, Cuba offre le premier exemple d'une industrie d'Etat où tous les talents ont encore une chance, où Varda, Resnais, Gatti, Reisz, Zavattini sont régulièrement invités, qu'ils acceptent ou non ces invitations. Cuba reste, jusqu'à nouvel ordre, la grande inconnue latino-américaine.

Pire de tous, le Mexique n'a ni industrie d'Etat, ni sainte pagaille. On y tourne à la chaîne des films sinistres que des distributeurs avisés déversent ensuite sur les marchés de langue espagnole. Imaginons Maurice de Canonge et Pierre Caron régentant le cinéma *européen.* D'où l'ire parfois de certains Mexicains devant la réussite de Bunuel dans leur pays, réussite qui masque les vrais problèmes de leur cinéma comme de la réalité nationale. Cahin-caha, les autres petits pays d'Amérique *latine vont* leur chemin hasardeux, bénéficiant comme la Colombie d'un commencement d'organisation par les Universités, ou, comme la Bolivie, finançant occasionnellement, avec l'aide de l'Institut du Cinéma, un grand film en 16 mm. *L'Amérique latine aujourd'hui,* au sociologue curieux et un peu cinéphile, propose une extraordinaire mine d'investigations sur les mille façons de faire un film, avec ou sans l'Etat, avec ou sans l'Eglise, avec ou sans l'Armée.

Des films présentés à Sestri Levante, on retiendra surtout l'ensemble brésilien, formé de *Barravento* de Glauber Rocha, primé l'an dernier à Karlovy-Vary, effort remarquable d'un jeune cinéaste de 23 ans cherchant, à travers une histoire trop chargée de significations souvent contradictoires (persistance des superstitions dans une communauté de pêcheurs de Bahia, exploitation économique réelle qui se cache derrière ces superstitions, symbolisme d'une composition plastique exacerbée à la *Que Viva Mexico*), à restituer leur noblesse, leur originalité, aux habitants d'une région pauvre riches de leurs seules traditions ; *Porto das Caixas* de Saraceni ; et *Garrincha,* montage d'actualités, de faits vécus ou reconstitués, *centré sur la vie de* l'idole des stades de Rio.

Au cours d'une discussion qui, après la projection exceptionnelle de *Pour la suite du monde,* réunissait Michel Brault, par ailleurs membre du jury, Mario Ruspoli et Edgar Morin, Morin eut beau jeu d'insister sur l'importance qu'aurait dans un avenir proche le cinéma direct pour des nations naissant au septième art comme celles d'Amérique latine. Les clefs européennes ne sont plus suffisantes pour des pays nouveaux qui vivent encore leur Far-West, voire leur Moyen-Age : l'Argentine, réduite à l'impuissance à copier trop servilement Resnais, Antonioni, Bergman, voire Vadim, nous donne l'exemple par l'absurde de ce qu'il ne faut pas faire. De toute façon, cinéma direct devra s'entendre au sens le plus large, jusqu'à inclure le meilleur de l'apport d'un Godard, d'un Truffaut, une certaine façon de tout dire, de mettre la caméra partout, de n'avoir pas peur des temps morts s'ils permettent de mieux comprendre une situation ou un caractère. L'exemple idéal nous en fut fourni par *Raices de Piedra* (*Racines de pierre,* Colombie) de Jose Maria Arzuaga, transfuge de l'Ecole du Cinéma de Madrid dont il a heureusement tout oublié. Pour conter une histoire à la Zavattini, comment un clochard, pour dépanner un camarade, *ouvrier, tombé malade, finit* par voler un voleur, le metteur en scène balaie l'espace avec sa caméra scope aussi baladeuse et « emmerdante » que celle de Coutard : l'usure de la misère est aussi celle du temps et de l'*espace, on vagabonde, perd son temps,* souffre, rit, pour rien. Film trop sincère et cruel que l'entêtement de Brault réussit à faire couronner. — L. Ms.

LOCARNO

Qui résiste aux bonnes intentions ? Films et foules en firent assaut à Locarno. Mais c'est bien d'un festival passionnant, qu'opposer et mêler et réduire, les uns par les autres, ambitions, prétentions, échecs et bonnes actions de tout le cinéma contemporain. Ne resterait-il de ce XVIe festival (outre les bons souvenirs) que cette impression d'égarement ou bien de lassitude devant tant de vains efforts et de louables propos, que nous serions tout de même et tout de suite tout près de l'essentiel problème (qui n'est pas loin du drame) du cinéma d'aujourd'hui : le *décalage* entre intention et façon, viser et parvenir, vouloir et avoir, culture et création... Tant de metteurs en scène aujourd'hui à leurs premières œuvres savent si bien ce qu'ils veulent, ou le savent si mal mais veulent tant, que, pour obtenir plus, ils font trop : trop de désir, impuissance.

Voici : c'est Wojciech J. Has, et son cinquième film, *Zloto* (*L'Or de mes rêves*). Une fois de plus (ce qui ne laisse pas de manifester de film en film une certaine continuité sinon de thèmes, du moins de soucis), le héros est ce jeune homme partout égaré, mal à l'aise chez les autres et nulle part chez



L'Or de mes rêves, de Wojciech J. Has.

lui : on l'accompagne de l'inadaptation sociale à la fascination de la fuite à l'étranger, et — tout le film prenant pour cadre un immense et non moins photogénique complexe énergétique — des ouvriers aux ingénieurs esthètes, et d'une certaine misère à un certain amour... Je sais bien que c'est là un propos des plus modernes, ce qui ne l'empêche pas d'être avant tout puéril et de céder à quelque confusion tout aussi bien moderne. Has croit toujours (et beaucoup avec lui, mais à tort et malgré *Le Petit Soldat*) qu'il suffit pour rendre les situations intérieures les plus confuses de confondre les situations les plus extérieures.

C'est encore *Transport z raje* (*Déportation du paradis*) de Zbynek Brynych : on y voit, mais c'est courant, d'assez bons sentiments se retourner contre l'assez bonne mise en scène (ni l'une, sans doute, ni les autres ne l'étaient encore assez). L'idée pourtant rejoint Sade ou Genet : dans un ghetto modèle organisé par les nazis à fins de propagande, un général venant passer l'inspection de bonne conduite assiste au début du tournage d'un film juif sur l'heureuse vie des Juifs sous la bienveillante domination allemande... Mais le film dans le film tourne court (faute aux Rouges), et du même coup le film : très vite bons nazis et méchants Juifs, bons Juifs et méchants nazis sabotent toute entreprise cinématographique. Ce qui réduit la possible portée critique du film à cette conventionnelle caricature de quelques lieux communs des ghettos. Seule, comme de juste, une scène d'amour résiste un peu à cette concentration de bons sentiments. Il ne suffit pas d'avoir raison pour faire des horreurs de la guerre de bons films. Bien des souffrances vécues ne souffrent pas la reconstitution ; mais la compassion donne bonne conscience, et le film eut la Voile d'Or.

Même déséquilibre entre extrême bon vouloir et schématique maladresse dans *I basilischi*, premier film d'une des premières intéressantes parmi les femmes metteurs en scène, Lina Wertmüller : elle tente de croquer avec précision (mais avec un rien d'ambition musicale) l'ennui, l'apathie et l'impuissance des gens du Sud sous le soleil; ces Vitelloni velléitaires le sont encore trop pour meubler de leur absence cette esquisse de film. L'ennui, passivement décrit, ne se dépasse pas : peut-être fallait-il, au lieu d'illustrations extérieures, recréer de l'intérieur ambiance et milieu. L'enquête la plus poussée (et c'est le drame de certain cinéma italien) ne révèle rien de plus que les plus grossières généralités : l'être échappe d'abord à ses apparences, si rien dans l'art ne le force à s'y réduire de nouveau. — J.-L. C.

BOOMERANGS

Deux boomerangs d'argent, l'un à Roman Polanski (*Le Gros et le Maigre*), l'autre au Canada (*The Most*, portrait de l'éditeur américain Hugh Haffner) : bilan du festival du court métrage, à Melbourne.



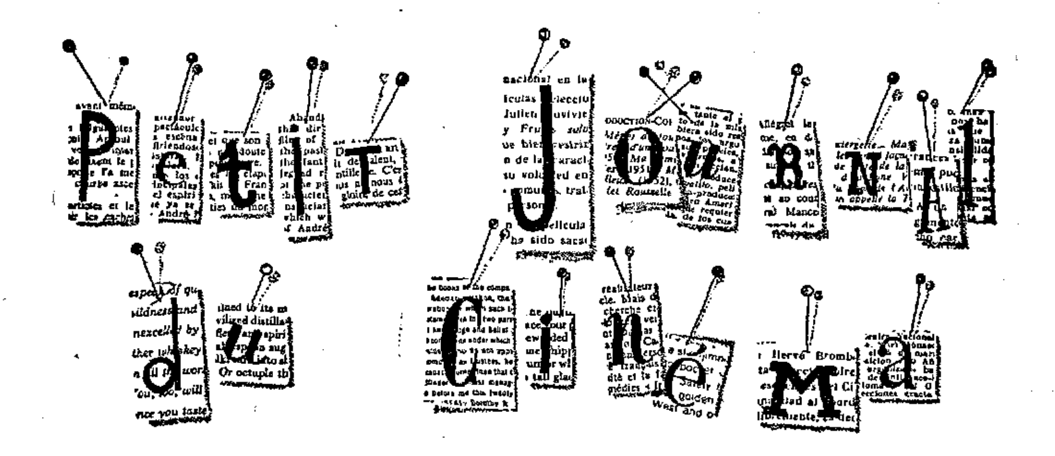
Terre des Anges, de György Révész.

MAR DEL PLATA

Pour n'être pas allé à Mar del Plata, revenons à Locarno qui présentait deux des révélations de ce *Festival ultramarin* : *Terre des Anges*, de György Révész y eut le Grand Prix. Beaucoup crient au génie, c'est beaucoup dire. Le film est charmant, tout plein de jolis mouvements d'âme et d'appareil, avec ce rien d'expressionnisme bergmanien qui ne dépare pas les décors. Bref, rien ne s'en conte : succession de portraits ; naissance *dans les flammes* d'une conscience de classe ; peines d'amour expropriées ; cendres des bourgeois, braises des prolétaires... Tout y hésite encore entre *l'artifice et le feu* et, dans la nuit où chaque fois tout se passe, miroirs et foires se mêlent un peu souvent. On pourrait, avec Brecht, dire à nos critiques : « ne faites donc pas des yeux si romantiques » ; mais quand donc cesseront-ils de prendre la poudre pour l'escampette ?

Tiburoneros, en revanche, de Luis Alcoriza, vaut d'une autre force. A la noblesse du sujet (couronné), s'accorde cette fois la *rigueur* et l'effacement ; cette sorte de réserve ou ce respect qui rend la mise en scène plus efficace, puisqu'alors elle ne s'en prend pas *tant aux cadres*, lumières ou mouvements, mais à l'homme, qu'elle cerne et pénètre à la fois, mais aux personnages, qu'elle impose, et considère en même *temps* avec le recul de l'amour-critique. Film hawksien, où un homme, sauvage mais actuel, réputé pêcheur de requins, s'ignore pour un premier temps tel qu'il est — aux passions *fortes mais* sourdes — cède un moment à la nostalgie de la ville moderne (noter le renversement) et de la vie familiale, tente cette aventure citadine *et sociale, dépérit et revient,* en une troisième phase, à la plénitude de ses joies plus simples, à l'image qui l'attend sur la plage d'une fille barbare. Dialectique qui permet, sans grossissement mais en filigrane, la critique heureuse de toute une vie moderne, et qui montre que Buñuel, fût-ce pour son scénariste, ne mène à rien d'autre qu'à Hawks. — J.-L. C.

Ces notes ont été rédigées par JEAN-LOUIS COMOLLI, ANDRÉ-S. LABARTHE et LOUIS MARCORELLES.



CINEMA-VERITE

« Stéphane Mallarmé racontait, avec une admiration chargée d'ironie, avoir vu, dans un music-hall de Londres, un spectacle qui faisait foule chaque soir; la direction se bornait à produire sur la scène, moyennant une juste rémunération, un ménage qui venait vivre sa soirée devant le public. On prenait le thé, on causait de ce qu'on avait fait dans la journée, on parlait de l'économie politique; on agitait peut-être un peu de ce qu'on avait lu dans les journaux : c'était la vie même. Tout le monde enfin allait se coucher fort satisfait. Pourquoi pas ? Je m'assure qu'un film dont tout le scénario se réduirait à ce qui se passe dans la journée la moins accidentée de la personne la moins pittoresque du monde, la montrant vivre tout bonnement du matin jusqu'au soir, pourrait être goûté... L'homme acquerrait ainsi une juste et peut-être assez sombre idée de lui-même... Peut-être aussi trouverait-il dans l'impression que lui ferait la vue de son fonctionnement normal, tout monotone, et de la mécanique naturelle et acquise à quoi se réduit presque toute son existence, des raisons de développer dans la part de lui-même qui ne se laisse pas photographier une soif de valeurs supérieures et de tout ce qui le délivrerait de la sensation d'être *fait* en série et de *vivre à la chaîne* ». — Paul Valéry. (Vues, pp. 359-360).

PETITE PLANETE

« Le Matin des magiciens » s'ouvrait sur l'idée que nous sommes nos propres arrière-grands-parents et finissait sur des phrases de ce genre : « *Volonté de tenir l'esprit en état de surprise et en état de confiance devant toutes les formes de la vie et devant toutes les traces d'intelligence dans le vivant* », ou encore : « *Nous sommes du côté des envahisseurs, du côté de la vie qui vient, du côté du changement d'âge et du changement de pensée* » (p. 502 et 503). Avec la onzième livraison de la revue que Pauwels et Bergier consacrent à l'ouverture d'esprit de nos contemporains, nous comprenons enfin la signification du « réalisme fantastique » appliqué au cinéma. Le modèle d'avenir que nous propose *Planète* est... *Le Glaive et la Balance !* Pour prouver que notre saison 1962-1963 a été celle de la VV et pour éviter les sourires que susciterait le nom du « procureur » du cinéma français, le spécialiste cinématographique de *Planète* lui adjoint quelques valeurs plus sûres : Renoir et Welles. Pour nous donner une idée de ses goûts, il couvre de fleurs *Les Dimanches de Ville d'Avray* et *Arsène Lupin* (je pense qu'il s'agit du dernier Molinaro). Tout cela pour démontrer par A + B que, « surgie d'une supposée crise, la NV débouche sur une vraie crise. L'oxygène qui devait combattre l'anémie s'est révélé être du gaz carbonique ». Et pour soutenir que les films à sketches « s'échinent vainement à éclipser le souvenir de *Carnet de Bal* ». L'article, inscrit dans le cadre d'un « bilan des activités culturelles de cette année », est signé par Henri Calef. D'un oukase, il décrète le bannissement de toute recherche du domaine cinématographique : personne n'a le droit de se tromper, de chercher, d'essayer. Seuls les croulants savent et font. Je lisais jadis sous la plume de Pauwels : « *Le goût de connaître, la liberté de la démarche, l'envie d'aller aux frontières des connaissances admises, et, parfois, de faire un tour dans l'invraisemblable ne vont pas sans une certaine allégresse... L'intelligence qui ne sourit pas couve la sottise* » (*Planète*, 2). Je me souviens encore d'une phrase du « Matin des magiciens » : « *Un amateur est supérieur à un professionnel* » (p. 291). Mais en augmentant son audience, *Planète* se trouve sans doute obligé de s'ouvrir à l'académisme. A moins que Pauwels, littérateur d'origine, ne méprise au fond, comme tous les directeurs de revues (non-

cinématographiques, s'entend) et de journaux, le cinéma, ce « spectacle » insignifiant. Mais, avant de procéder à des exercices « d'ouverture d'esprit », les lecteurs de *Planète* feraient bien d'ouvrir, simplement, l'œil. — F. C.

JUDEX

Franju déclare : « *Judex* sera un film physique, et *non psychologique*; un film direct. Au diable la fiction ! C'est la science qui m'intéresse. Tenez : l'essentiel, chez Feuillade, c'était la magie de l'orthochromatique; cela, je veux le retrouver, coûte que coûte.

« Je veux faire un film onirique, de pure forme; je suis à la *recherche d'un certain* cérémonial, d'un certain luxe. Tout cela, je le trouve en Edith Scob et Francine Bergé : la blanche et la noire. En elles, le cinéma se résume. » — C. B.



Judex, de Georges Franju.

GUIDE DU SPECTATEUR BIS

Voici notre cotation, du seul point de vue de la qualité de la projection (et avec des *trésors d'indulgence*), *des salles parisiennes* inscrites à l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai :

ALCAZAR (Asnières)	* * *
CALYPSO	* * *
CELTIC	* * *
HOLLYWOOD	●
NOCTAMBULES	●
PAGODE	* * *
PASSY	* *
QUARTIER-LATIN	●
RANELAGH	* *
REFLETS	* *
SAINT-LAMBERT	*
STUDIO-ACACIAS	●
STUDIO-BERTRAND	●
STUDIO-CUJAS	●
STUDIO-LOGOS	*
STUDIO-PARNASSE	* *
STUDIO 43	●
STUDIO-SAINT-GERMAIN	●
STUDIO-SAINT-SÉVERIN	*
STUDIO-URSULINES	●
STUDIO-VAL-DE-GRACE	* *
STUDIO 28	*

Ne figurent pas dans cette liste les cinémas BIARRITZ, MONTE-CARLO et STUDIO-ETOILE, déjà cotés le mois dernier. Liste à laquelle nous joignons les salles suivantes qui, sans faire partie de l'A.F.C.A.E., se consacrent également aux « versions originales » :

ACTUA-CHAMPO	●
ARC-EN-CIEL	*
BONAPARTE	* * *
CHAMPOLLION	●
CHAMPS-ELYSÉES	* * *
CINÉAC-TERNES	* *
MAC-MAHON	* *
PANTHÉON	●
PLAZA	* *
STUDIO-RASPAIL	* * *
STUDIO-RÉPUBLIQUE	*
VENDOME	*

Répétons que la cote * * correspond au strict minimum exigible de la part d'un spectateur qui est en droit d'attendre de ces salles que les (en principe) chefs-d'œuvre qui lui sont montrés lui soient *effectivement* montrés. — C.S.T. des C. du C.

LES INFORTUNES DE VERTOV

Petit rectificatif (dans ma bio-filmo D.V. *du numéro* 146), au sujet de *L'Homme à la caméra* : il ne s'agit pas d' « *une journée de Moscou* », mais d'une journée dans une « grande ville » (sans dénomination), dont la majorité des éléments ont été pris à Odessa, *mais plusieurs autres ailleurs, et notamment* à Moscou. — G. S.



« *La noire et la blanche* » : Francine Bergé et Edith Scob dans *Judex*.

EVREUX

Au mois de juin, à Evreux, le format 16 mm est passé officiellement à l'âge adulte, grâce à la première *Semaine Internationale du Film* 16. Cela semble d'abord une plaisanterie, quand on pense aux millions de kilomètres de pellicule 16 mm qui ont été utilisés par les caméras avant la création de ce festival, et aux films en 16 mm qui ont connu une gloire mondiale. En fait, les films 16 de réputation internationale que nous connaissions avaient tous été « gonflés » en 35 mm pour la présentation publique — ce qui entraîne une altération de la qualité photographique — et le tournage en 16 mm restait une péripétie technique.

Le festival d'Evreux se propose de conférer une dignité et une indépendance totales au film 16 mm. Le perfectionnement ultra-rapide des pellicules, de l'enregistrement sonore et des systèmes de projection autorise une telle ambition. Il ne s'agit pas d'idolâtrer un format précis au détriment des autres, ce qui serait absurde, mais de promouvoir celui qui garantit la plus grande maniabilité et les moindres frais aux cinéastes indépendants. Bref, un certain « style » économico-esthétique.

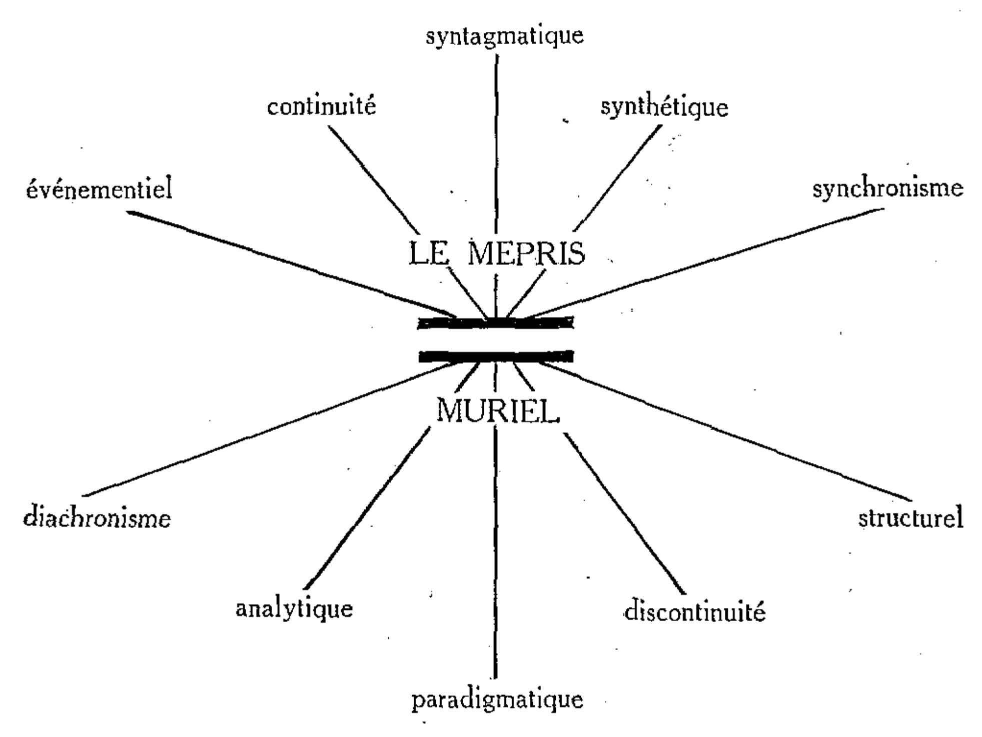
Cela dit, tout reste à faire pour inventer cette sorte de « cinéastes à compte d'auteur ». Les œuvres des amateurs, ou semi-professionnels, que nous avons vues à Evreux dépassent les bornes de l'inmontrable. Cela va de l'avant-gardisme 1920, avec pathos littéraire et surimpressionnant, aux docucus touristiques, en passant par quelques mauvais pastiches du cinéma « psychologique » traditionnel. Hors compétition, les Rouch, Marker, Ruspoli et Leacock écrasaient sans peine un tel ramassis de larves, dénuées tout à la fois de cervelle, de muscles et d'épine dorsale.

Pour la suite du monde, de Brault et Perrault, déjà présenté à Cannes, a largement mérité son grand prix, le « Drakkar d'or ». Mais il est triste de le voir triompher devant des nullités, comme si sa victoire constituait un pis-aller. — M. M.

RUMEUR

Walt Disney va mettre en chantier, nous dit-on, un remake en 70 mm (co-production U.S.-Japon) de son premier long métrage ; titre provisoire : *Blanche-Neige et les quarante-sept ronins.*

DEUX POLES D'UNE MODERNITE



Le Film-Resnais ayant l'évidence des diagrammes (formulant quel diamant ?) et le Godard celle du diamant (né de quelle formule ?), nous nous trouvons en présence de deux cas-limites symétriques et inverses, dont l'absolu fait que l'exégèse ne se peut risquer d'emblée.

C'est une des raisons pour lesquelles nous nous permettons (conjuguant en une seule les huit étoiles qu'à eux deux ils méritent) de risquer ce tableautin critico-descriptivo-récapitulatif, espérant que Claude Lévi-Strauss ne nous en voudra pas trop de l'illustrer par cet extrait de son « Totémisme aujourd'hui » : « *Si l'on nous permet l'expression, ce ne sont pas les ressemblances, mais les différences qui se ressemblent.* » — M. D.

REVUE DE PRESSE

De *France-Soir*, 18-7-63 : « Ralph Habib, le metteur en scène d'une quinzaine de films dont *Rue des Saussaies, La Rage au corps, Les Hommes en blanc* : « J'ai décidé d'abandonner ce que l'on ose encore appeler le cinéma, malgré son assassinat par les intellectuels de la nouvelle vague. Je vais enfin pouvoir vivre normalement, avec des heures régulières, prendre des vacances à date fixe; j'ai accepté d'assumer un poste important dans une très grande entreprise industrielle américaine. »

De *Nice-Matin*, 26-7-63 : « Nous apprenons que notre concitoyen d'adoption, M. Harris Bruley, romancier, metteur en scène, vient de créer, à Nice, sa firme personnelle de productions cinématographiques sous la dénomination de *Productions Valentine Lily Bruley*, en mémoire de sa chère femme regrettée qui, sous le pseudonyme de *Valentine* Leprince, était une artiste de comédie de grand talent en même temps que poète, auteur et compositeur. M. Harris Bruley va désormais consacrer sa solitude à la réalisation des ouvrages littéraires et musicaux de sa femme, dont les œuvres maîtresses sont intitulées : « Un chant dans la nuit », « Amour ne finis pas », « Fumée », « Nuits de Rome », etc. Ajoutons que M. Harris Bruley confiera la réalisation de ses productions à son excellent ami et technicien, M. Paul Adréani. — *Communiqué.* »

De *Nice-Matin*, 16-8-63 : « Claude Leclercq prit à partie un homme âgé de cinquante ans, Sandil Glallosi, que de graves blessures ont rendu impotent. Le maçon fou l'insulta et le bouscula. Le mari de la concierge, M. Jean Delannoy, s'interposa et reçut un coup de poing... M. Delannoy finit pourtant par avoir le dessus. Leclercq se retira dans sa chambre tandis que M. Delannoy allait alerter le commissariat de police. »

DIRECTED BY FRANKENHEIMER

Tournage de *Seven Days in May* : sur le plateau 9 de la Paramount, on a reconstruit les appartements de la Maison-Blanche; le plateau 18 est transformé en salle de conférences de presse. Ce n'est cependant pas la fidélité du décor qui intéresse Frankenheimer, mais l'atmosphère fiévreuse de l' « instant », de l'actualité. Des draperies couvrent les côtés de la salle, deux balustrades, au fond, servent de poste d'observation pour trois caméras de télévision ; en haut, à droite, dans une cabine insonorisée, les correspondants étrangers relaient, par traduction simultanée, la conférence du Président, debout sur l'estrade, sous le grand sceau de la République, devant le drapeau étoilé.

Frankenheimer utilise six caméras : deux Mitchell 35 et quatre caméras de télévision à circuit fermé. Les Mitchell filment la scène en plans généraux, et les caméras de TV jouent leur « vrai » rôle, piquant une tête ici ou là, recadrant le Président, pivotant vers l'un des cent soixante journalistes quand celui-ci prend la parole pour poser une question. Frankenheimer mélangera le tout au montage ; il veut écrire l'Histoire en mouvement, telle qu'elle s'écrit elle-même.

Cette technique, cette combinaison de cinéma et de télévision lui permettent de faire jouer la scène par Fredric March de bout en bout, au lieu de la hacher en huit ou dix plans : la séquence débute par la question d'un journaliste, et pendant sept minutes trente, March et son auditoire « vivent » le paroxysme final du film. Mais la foule n'est pas assez vivante.

« *Quand Fred annonce la démission du général Scott, je veux une grande réaction* », lance Frankenheimer après une première répétition; puis il fait reprendre la scène dans toute sa longueur. « *Est-ce que vous êtes prêts pour une prise ?* », demande-t-il de la plate-forme. « *Oui* », répond la foule. « *Okay* », dit-il, et il disparaît.

C'est d'un camion de télévision, dans la rue, qu'il dirige la prise ; les quatre opérateurs TV suivent ses instructions dans leurs écouteurs, les Mitchell roulent toutes seules. Il fait trois prises complètes.

La plupart des metteurs en scène américains aiment travailler ainsi : répéter longuement la scène entière et la filmer telle quelle ; puis passer à la scène suivante. Mais les producteurs leur imposent alors le tournage de « protection shots » : il faut que le metteur en scène « moves in », s'approche et tourne divers plans américains et gros plans en vue du montage; il a beau dire qu'il *tient* sa scène dans son « master shot », on lui réclame son contingent de protection shots. Telle est la ligne de démarcation entre un « grand » metteur en scène et un metteur en scène tout court : les Grands peuvent se dispenser de tourner ce genre de plans, les autres non; si un « petit » n'a pas le contrôle du montage, son film sera automatiquement haché de plans rapprochés.

Quoique Frankenheimer soit le jeune espoir de Hollywood, il n'échappe pas encore aux protection shots ; le second jour de tournage dans la salle de conférences est consacré à retourner la scène de la veille sous d'autres angles : une des Mitchell est placée derrière le Président, l'autre à sa gauche; la scène entière est retournée deux fois. Puis une des caméras est placée dans le couloir par lequel doit sortir le Président à la fin de la conférence.

Le déplacement de la caméra prend une heure. Les cent soixante figurants s'éparpillent sur le plateau ou dans la cour; Frankenheimer s'asseoit sur l'estrade; il regarde la « salle », les menuisiers qui enlèvent un panneau et bâtissent une nouvelle plate-forme pour la Mitchell, le « chief gaffer » qui fait pivoter les 3 000 watts des cintres... « *Il doit y avoir une autre façon de faire ça* », dit-il, un peu perdu dans sa rêverie. — A. M.

PRODUCED BY KRAMER

Cinéastes individualistes, Cornfield et Cassavetes ont cependant deux choses en commun : leur âge (33 ans) et leur haine pour Stanley Kramer.

Le producteur Kramer a totalement modifié le début et la fin de *Pressure Point* : Cornfield ouvrait son film sur un défilé de membres de l'American Bund, drapeaux américains et croix gammées au vent, dans une Main Street, U.S.A. quelconque ; puis la caméra cernait lentement Bobby Darin parmi les manifestants.

« Une fois que j'eus terminé le montage », me dit Cornfield, « Kramer a retourné quelques mètres avec Darin, cheveux grisonnants, se souvenant de sa jeunesse, et il a collé çà à la place de ma séquence du défilé : ce qui change évidemment tout le film. La critique sociale a été rendue inoffensive, désactivée. Là où je voulais montrer que le fascisme nous guette toujours, Kramer fait cette menace historique, quelque chose qui s'est passé il y a vingt-cinq ans, à la veille de la seconde guerre mondiale. »

Quant à Cassavetes, qui prépare son quatrième film (titre provisoire : *The Devil be Damned*) à la Columbia, il a réalisé pour Kramer *A Child is Waiting*.

« Kramer m'a donné huit jours pour monter le film. J'ai travaillé jour et nuit, dormant dans la salle de montage. Quand j'eus fini, Kramer demanda une projection — non pour lui et moi tout seuls, mais avec tous ses yes-men. Quand la lumière revint, il me dit : « *John, vous avez besoin de repos, reposez-vous, je vais finir le film* ». Je lui demandai de lui parler en particulier, mais il refusa de quitter la salle et se tourna ostensiblement vers les autres en s'exclamant : « *Il faut tout refaire* ». Je lui sautai au cou de rage et le serrai contre le mur ; les autres accoururent, m'écartèrent de force, et Kramer finit par dire : « *Okay, John, je vous donne encore une semaine* ». J'ai dit : « *Non, ça ne m'intéresse pas, mais vous allez enlever mon nom du générique* » ; il me répondit : « *Relisez votre contrat.* »

« J'avais beaucoup travaillé toutes les scènes avec Judy Garland ; je ne voulais pas qu'elle pleurniche et, ensemble, nous étions arrivés à quelque chose. Mais Kramer a retrouvé toutes les chutes, et les a mises dans le film à la place des plans où elle était comme je la voulais. » — A.M.

STARING LANCASTER

Hollywood, on le sait, n'est plus absolument *dans* Hollywood; la preuve :

L'histoire commence aux U.S. Jules Bricken (*producer*) propose vainement aux grandes compagnies un scénario : *Le Train*; celui-ci tombe entre les mains d'Arthur Penn, qui s'y intéresse : « Je ne connaissais *pas* personnellement Burt Lancaster; je lui envoyai le scénario; il accepta. Cet accord fut déterminant : les Artistes Associés décidèrent de produire le film. Je ne revis Lancaster que sporadiquement, lors de la discussion du devis; tout paraissait normal.

« Nous avions rendez-vous à Paris. J'avais écrit le découpage avec Walter Bernstein; ma distribution était prête : Jeanne Moreau (qui n'avait accepté que parce que François Truffaut m'avait fortement recommandé auprès d'elle), Michel Simon, Paul Scofield, Michèle Girardon, etc. Je tournai, pendant la première semaine d'août, des *passing-shots* (passages de voitures, vol des tableaux). Puis Lancaster entra en action; nous avons tourné deux jours ensemble, pendant lesquels son attitude fut parfaitement normale, souriante même. Mais, dans la nuit du 15 août, à la suite d'une série de téléphones entre Paris et New York, j'apprenais par mon agent que *je ne faisais plus le film*; Lancaster avait préféré faire appel à Frankenheimer (avec qui il a déjà fait trois films). Il ne m'a donné depuis aucune explication. »

Arthur Penn sourit sans la moindre aigreur : « J'ai eu la vanité de croire que je pouvais faire un film honnête avec une star. Maintenant, je sais que c'est impossible : comment atteindre la personne *même d'une star* derrière l'incessant ballet des agents, des managers, des domestiques zélés ? Ce n'est pas l'argent que recherchent les stars, mais la puissance; et la puissance corrompt ceux qui la détiennent.

« Il y a quelques années », ajoute Penn, « un producteur de théâtre m'avait proposé de remplacer un metteur en scène de la même façon; j'avais refusé très nettement. Le metteur en scène en question s'appelait John Frankenheimer. » — C.-J. P.

H'WOOD BLVD

* Noté (chez Hitch) un Klee, fort beau, un Soulages, presque aussi beau (est-ce là la quatrième clé d'Hitchcock, celle qui nous apaise), et la cuisine la plus perfectionnée in the world : l'hôte consacre plus d'une demi-heure à *la faire visiter*.

* Party chez Edward G. Robinson : malgré son *divorce, il conserve encore une fabuleuse* collection : impressionnistes, Vuillard, Picasso (époque bleue), Modigliani, etc.

* Au cours de la soirée, bavardage avec Vincente : très mécontent de *Two Weeks in Another Town*, complètement massacré, à son avis, par Houseman.

* Surpris, au cours de la même réception, le sourire de Bourguignon : très star. — J. D.

CARTES POSTALES

BRADBURY

Depuis plusieurs années, la M.G.M. avait acheté les droits des « Chroniques Martiennes » de Ray Bradbury, mais l'auteur ayant un droit de regard sur le scénario, aucun traitement définitif n'avait pu être établi qui *convienne* à chacun.

Grâce au succès, aux Etats-Unis, de *To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan et son associé M. Pakula ont pu se rendre acquéreurs de ces droits pour en tirer un film de 5 à 10 millions de dollars, *le plus gros budget* jamais consacré à un film de science-fiction. Celui-ci sera probablement interprété par Gregory Peck, et éventuellement distribué par Universal. Une certitude : Ray Bradbury sera son propre adaptateur.



Shock Corridor, de Samuel Fuller.

FULLER

Un journaliste, désireux de gagner le Prix Pulitzer, monte une machination étalée sur un an qui lui permettra d'être admis dans un asile d'aliénés, où il pourra découvrir le meurtrier d'un malade. Il se met en rapport avec trois pensionnaires, témoins du meurtre, pour reconstituer les pièces du puzzle. Le premier est un ancien G.I. qui, en Corée, s'était rallié aux troupes communistes chinoises. Le deuxième est l'unique étudiant noir d'une Université du Sud, qui, ne pouvant supporter les vexations, tomba fou; il se prend maintenant pour un blanc, leader du Ku-Klux-Klan; il méprise les nègres, et pousse les malades à participer à des émeutes racistes dans le couloir. Le troisième est le plus brillant savant du monde, un spécialiste de la fission nucléaire et des fusées lunaires, qui, devenu fou, a maintenant six ans d'âge mental. Le reporter réussit, écrit son article, gagne le Prix Pulitzer, mais finit fou, muet, atteint de catatonie, dans un hôpital mental.

Je sais bien qu'il y a déjà eu des films montrant des soldats américains passés aux Rouges en Corée, mais je crois qu'ils n'ont jamais vraiment expliqué pourquoi, ni blâmé les vrais responsables. Dans *Shock Corridor*, je condamne sévèrement les parents, ces fanatiques incultes et bigots qui élèvent leurs enfants dans la loi de la haine, de l'ignorance et du bigotisme. Ce sont eux qui ont fait de leurs fils des chiffes, et il est facile de convertir des chiffes à n'importe quel dogme.

Le Noir de l'histoire me fournit l'occasion de dire ce que je pense de la « Grande Assemblée des Citoyens Blancs », le KKK, et du rush des politiciens sudistes qui, tous, constituent une menace pour mon pays et pour le progrès de la civilisation dans son ensemble. Je crois — et je souhaite — que la scène où mon malade noir, devenu fou et se prenant pour un blanc, se met sur la tête une taie d'oreiller marquée KKK et adresse aux autres fous des discours pleins de haine et typiquement racistes, m'a donné l'occasion de révéler que seuls des débiles mentaux comme ceux-ci peuvent écouter un de ces leaders haineux dans le cadre de notre « way of life » soi-disant *normale*. — S. F.

DWAN

Je suis heureux qu'une partie de mon œuvre ait rencontré votre approbation, mais j'ai peur que vous en exagériez la valeur. Parmi tous les films que j'ai réalisés, il y en a beaucoup de mauvais et certains qui sont bons. J'ai un faible pour *Suez* et *Iwo Jima* : tous deux possèdent à la fois une signification historique précise et un aspect dramatique intéressant. J'aime tout particulièrement mêler l'Histoire et la fiction.

J'ai horreur de l'érotisme exagéré, et je déteste que l'on donne à de petites choses une importance démesurée. *L'exploitation* des vedettes aux énormes poitrines, à l'italienne, et la surenchère sur la force physique des héros « aux extraordinaires crochets du gauche » m'ont toujours profondément ennuyé.

Pour des raisons commerciales, le producteur hollywoodien s'est aligné sur les goûts de la jeunesse actuelle, qui mélange les obsessions sexuelles au goût de la violence. Hollywood est en train *de se noyer dans son* propre bain. Le divertissement intelligent, propre et *utile* est une chose du passé, et en discuter vous fait prendre pour un « square ». Dans ce pays, seuls les jeunes vont au cinéma, un peu comme des troupeaux de moutons. Les adultes restent chez eux et regardent la télévision. Le *théâtre ne leur offre rien*, sinon la glorification de personnages minables.

Est-ce que cela paraît *amer* ? *Eh bien*, je ne suis pas amer. Au contraire, je crois que *tout* disparaît peu à peu; styles, cynismes et révoltes passent et sont remplacés. Je crois que le bon goût règnera de nouveau à Hollywood qui, une fois de plus, réendossera son poussiéreux manteau de gloire (« its dusty mantle of glory »). — A. D.

BOETTICHER

En ce moment, je suis en train de finir mon premier roman « The Long Hard Year Of the White Rolls Royce ». C'est la description authentique des difficultés que l'on rencontre si l'on veut produire quelque chose de neuf; c'est un peu l'histoire *du combat* que je mène à Hollywood et à Mexico pour parvenir à *raconter* la vie de Carlos Arruza, le fameux torero mexicain. Je dois aussi terminer le film d'Arruza, *Ole*, dans quelques mois : cela tourne autour des rapports entre un homme et une femme, rapports de frustration et autres problèmes *causés par une retraite* prématurée. Au point de vue animal, les chevaux *(rejonear)* auront plus d'importance que les taureaux.

Puis je commencerai à écrire un scénario tiré de ce roman. Je sens que cela va être *le film*. Je ne suis pas du tout ennuyé par ce que j'écris, mais parce que je déteste écrire, et quand je me lance dans une tentative semblable, il faut que je *croie vraiment au* sujet, il faut que je l'aime.

Vous savez, j'ai plus appris *durant ces* deux dernières années, en ne réalisant pas de films, *sur ce que* je voulais dire et sur la manière de le dire à l'écran que dans toutes mes expériences précédentes. Après *Legs Diamond*, je quittai Hollywood. Il n'y avait plus rien à voir ou à entendre là-bas... Je peux vous dire que ces deux *dernières années* ont été brutales, mais artistiquement, pour rien au *monde*, je n'en aurais manqué une minute, depuis ces moments parfois merveilleux et le plus souvent tristes qui constituèrent mon petit mariage avec Debra Paget, jusqu'à ma rencontre actuelle avec Elsa Cardenas.

Comme je le dis à la page 56 de mon roman, j'ai toujours aimé dire la vérité à tout le monde. C'est pourquoi j'ai tant d'ennemis. Parfois je peux me tromper, mais j'ai horreur d'essayer de dissimuler quelque chose.

Chaque matin, je me lève et je me regarde dans la glace pour me raser. Je n'aime pas particulièrement l'aspect de mon visage, mais bon Dieu, je n'ai pas honte de ce qu'il représente.

Vous savez, j'aimerais beaucoup réaliser un western en France. Par western, je n'entends pas seulement une histoire de cow-boys et d'Indiens, mais une attitude *morale*. Cela, je l'explique en détail sur une bande magnétophonique *que vous* allez recevoir, j'espère. Mes westerns sont des films où, à travers une ou plusieurs situations, des individus (il faut garder l'histoire très personnelle) acceptent d'affronter des dangers où ils risquent la mort, afin d'accomplir un but *précis*, avec une issue heureuse ou malheureuse selon les *dictats du scénario* et les désirs du metteur en scène. Ceci doit être opposé au film de guerre, où des armées sont lancées vers le danger et la destruction par le Destin et les ordres des nations engagées dans ces guerres. En d'autres termes, je préfère *que mes* films reposent sur des Héros, qui *veulent* faire ce qu'ils *font* malgré les dangers et les risques de mort. Même s'il n'y a en jeu qu'une vengeance, mes personnages, hommes ou femmes, ont toujours décidé de la manière dont ils allaient agir. Ils ont fait un choix auquel ils se tiennent. Le *seul*, *parmi* plus de 54 titres, qui n'obéit pas à cette règle est *Red Ball Express* (*Les Conducteurs du Diable*), avec Jeff, Dieu ait son âme. Si j'avais pu parler des véritables problèmes du soldat noir, l'histoire aurait été différente, et l'un des plus grands acteurs de notre époque, Sidney Poitier, n'aurait *pas été* gâché. Heureusement, il fut redécouvert quelque temps après par *un gars* plus heureux. La seule chose à noter est que le producteur Aaron Rosenberg est le seul homme pour qui j'ai travaillé et que j'admire.

Croyez bien cependant que je ne suis pas en train de dénigrer systématiquement les soldats : on a tous essayé d'être braves quand on s'est battu, mais la guerre provoque un courage forcé, obligatoire, qui, pour moi, est terne, triste et pâle. A la guerre, les *hommes* ne meurent pas en couleur, sur de grands écrans. *Ils meurent* dans la boue, dans la neige, et la taille de l'écran doit évoquer celui de votre poste de télévision parce qu'ils meurent *seuls*. Aucun d'eux ne veut mourir, et je déteste créer un film sur des gens que l'on force à *faire telle ou* telle chose.

Cependant, j'ai toujours eu un grand intérêt pour les soldats professionnels à la Hemingway. J'ai partagé les émotions de Robert Jordan dans *Pour qui sonne le glas*, et j'aurais pu me trouver dans la *même* situation, si j'avais été assez vieux et si j'avais cru en une *cause*. Là, j'aurais pris du plaisir à me battre jusqu'à ce que j'en crève.



Photo jointe à la lettre ci-contre : Elsa Cardenas et son mari Budd Boetticher. Jamais nous n'avons tant regretté de n'être pas (encore) imprimé en quadrichromie : le bronzage des jambes de l'une n'a d'égal que celui du torse de l'autre, les cheveux blonds et le regard bleu de Budd que les ténèbres de la chevelure, du maillot et des yeux d'Elsa.

Vous m'avez questionné sur mon goût pour la « violence » et je vais essayer de répondre à cette difficile question. Il existe parfois un besoin précis, pour certains hommes ou quelques femmes, de rechercher de manière précise et sérieuse une excitation physique et mentale en mettant en danger leur vie. Heureusement ou malheureusement, je suis l'un de ces hommes, et dès mon plus jeune âge, je réalisai que l'on pouvait faire la cour à la mort. Chose étrange pour un Américain, je devins un torero, et j'ai pratiqué cet art depuis ma vingtième année. J'ai toujours admiré Luis Miguel, Manolette, Arruza et maintenant Paco Camino. Mais cela peut vous intéresser de savoir que bien que j'aie toréé dans un grand nombre d'arènes, je n'ai tué que fort peu de taureaux. Je n'ai jamais aimé cela. Le seul que j'ai tué était un taureau qui avait une sacrée chance de me tuer, moi. Ma passion ne consiste pas à risquer stupidement ma vie, mais plutôt à essayer d'affronter la mort en espérant fermement que tout ce que j'ai appris, une certaine forme de courage, la « veine du torero », qui est pour moi une sorte de sentiment religieux très profond, empêcheront le bel animal de réussir à me tuer.

Je dis cela parce que, bien que j'aie toréé pendant des années, aucune force, aucun homme, aucune croyance, aucune religion ne m'ont forcé à risquer ma vie. Si je la perds, je suis le seul responsable et, à cause de cela, j'ai savouré chaque minute de ces corridas, et cela a déterminé mon attitude envers le cinéma et envers la vie.

J'ai eu la stupidité de dire un jour à Harry Cohn, le Charlemagne d'Hollywood, qu'aucun producteur ne m'effrayait autant que l'un de ces noirs animaux débouchant d'un sombre tunnel. Je mentais un peu, mais nous devînmes bons amis et il m'aida plus que quiconque. Je devins ainsi réalisateur à vingt-trois ans, et j'appris peu à peu que la mise en scène est un art, et qu'il n'y a pas de place pour la crainte dans un art.

Un acteur très célèbre me demanda un jour, l'air un peu affolé, si nous n'étions pas tous un peu timbrés dans le cinéma. Je lui répondis que j'espérais que nous l'étions, afin de pouvoir continuer à divertir tous ces gens merveilleusement sains qui ne sont pas dans le cinéma. Je ne pense pas qu'il ait saisi mon message, car il alla voir un psychiatre, partit vers un climat plus froid, commença à mettre furieusement de côté son argent, et fit de bien moins bons films.

Je m'étais promis que cette lettre serait brève, car il me faut finir mon livre, mais j'ai été emporté par mon enthousiasme. J'aime, nous aimons tellement le Cinéma... Je veux terminer très vite ce roman pour revenir à mes premières amours, la mise en scène. — B. B.

Ce petit journal a été rédigé par CLAUDE BEYLIE, FRED CARSON, MICHEL DELAHAYE, JEAN DOUCHET, AXEL MADSEN, MICHEL MARDORE, CLAUDE-JEAN PHILIPPE et GEORGES SADOUL.

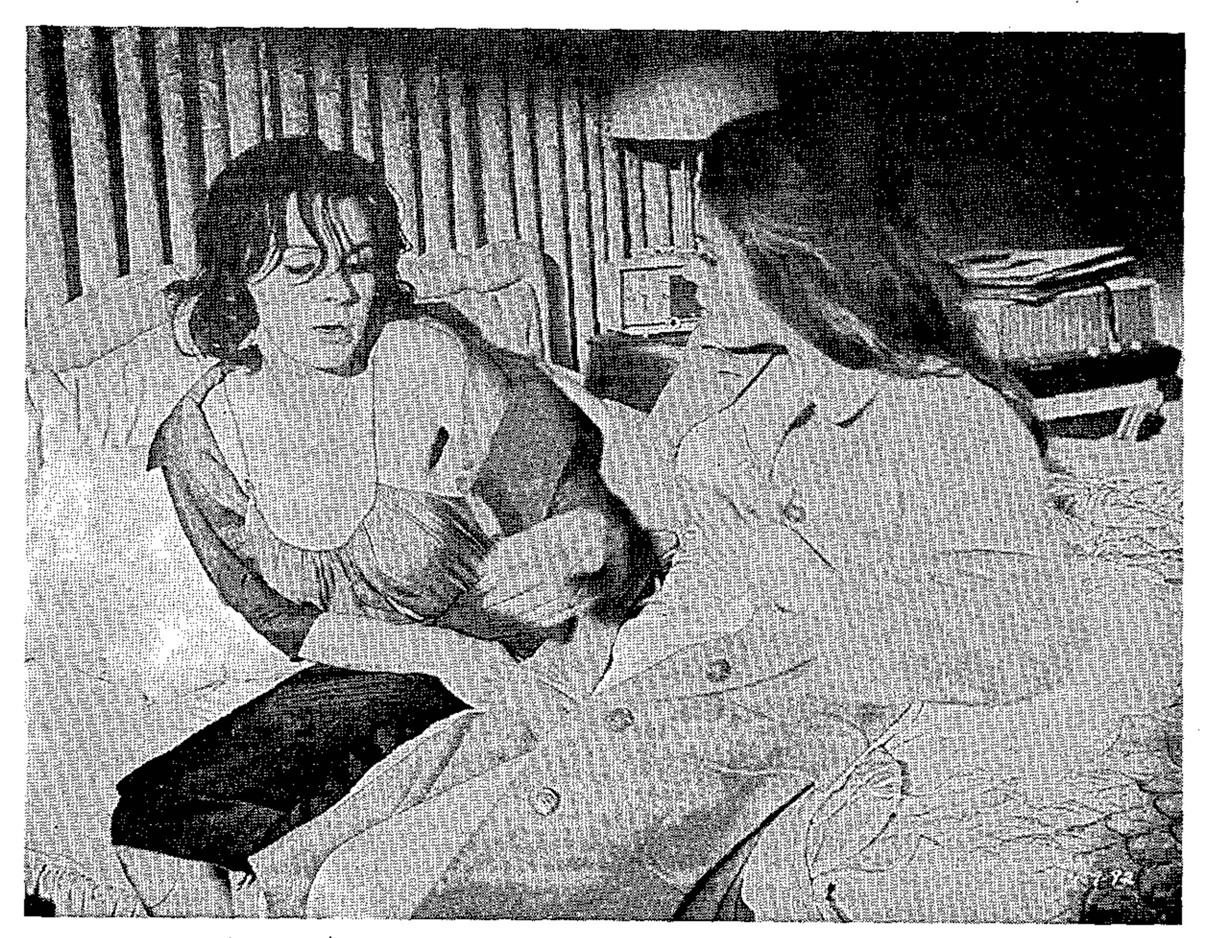
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir *absolument*
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Albert Cervoni	Jean Collet	Jean-Louis Comolli	Michel Delahaye	Bernard Dort	Jean Douchet	Jacques Rivette	Georges Sadoul
The Chapman Report *(G. Cukor)*		★★	★	★★	★★★	★★★★	★	★★★★	★★★★	
Harakiri *(M. Kobayashi)*	★★★★	★★★	★★★	★	★	★	★★★	★★	★	★★★
Au bout de la nuit (J. Garfein)						★★			★★	
Marilyn		★★	★★	●	★★	★★	★★	★★	★★★	
Bachelor Flat (F. Tashlin)		★			★	★	★	★★	★★	
Hitler connais pas (B. Blier)	★	★★	★	●	●	★★★	★	★	★★★	★
Symphonie pour un massacre (J. Deray) ..	★		★★★	★★		●	★★	●	●	
Le Dernier de la liste (J. Huston)		★★	★★	★		●	★★	●	●	
Les Diables rouges (V. Bulajic)			★★			●				
L'Accident (E.-T. Gréville)	●		●	★		★	★	★	●	
Le Commando (Alov-Naoumov)	★★			●				●		
Aventures de jeunesse *(M. Ritt)*	★			●		★		●	★	
Tunnel 28 *(R. Siodmak)*				●	●		●		★	●
Un homme doit mourir (G. Seaton)			●	●						
L'Inconnue de Hong-Kong (J. Poitrenaud)	●									●
Les Saintes Nitouches (P. Montazel)		●		●						
L'Histoire du juge Cordier (R. LeBorg)	●		●	●				●	●	

LES FILMS



Claire Bloom et Jane Fonda dans *The Chapman Report*, de George Cukor.

Emotion Picture

THE CHAPMAN REPORT (LES LIAISONS COUPABLES), film américain en Technicolor de GEORGE CUKOR. *Scénario* : Wyatt Cooper et Don M. Mankiewicz, d'après le roman d'Irving Wallace. *Images* : Harold Lipstein. *Décors* : Gene Allen. *Musique* : Leonard Rosenman. *Interprétation* : Claire Bloom, Jane Fonda, Glynis Johns, Shelley Winters, Efrem Zimbalist Jr., Ray Danton, Ty Hardin, Andrew Duggan, John Dehner. *Production* : Richard D. et Darryl F. Zanuck, 1962. *Distribution* : Warner Bros.

Nous n'avons jamais très bien su ce qu'est l'amour pour nous ; à plus forte raison pour les autres. Une grande partie de la vie se passe à l'apprendre, le reste à l'éprouver, ce qui sans doute ne suffit pas à tous pour y gagner des idées claires. Aussi entrevoyons-nous, bien qu'obscurément, que l'art n'est pas pour rien dans cette affaire : on se prête volontiers à l'échange des sentiments vécus et des sentiments exprimés. Aimer l'art nous semble participer de l'art d'aimer. De là le succès, à différents âges, de toutes sortes de transferts passionnels entre l'art et la vie. C'est bien connu. De là encore, la fortune des littératures et des cinémas du cœur, qui multiplient ces plaisirs de compensation et ces rêves de secours. Mais de là, en revanche, les malheurs de Sade, et les réactions primaires et violentes que suscite l'art dès qu'il ne facilite plus son union avec l'amour, et qu'au contraire, il le démonte et le démystifie : il semblerait qu'à faire perdre de son mystère à l'un, l'autre perde du même coup son éclat. C'est la mésaventure du dernier film de Cukor ; le transfert s'opère ici dans l'autre sens : pour éviter de voir la critique de l'amour, on critique l'œuvre.

C'est le point de vue, par exemple, d'un Tarare (pseudonyme du scénariste Jacques-Laurent Bost, et contraction, je suppose, de « T'as rarement lu plus con ») : « Le quatuor de ces femelles détraquées est d'un grotesque achevé ».

Il y a, ensuite, le même point de vue, émis par le spectateur intelligent. Cette exhibition ne lui paraît plus tellement grotesque. Au contraire, elle le fascine. Il se croit soudain transporté chez les Martiens. Il est vrai que la méthode d'observation scientifique appliquée à la sexualité heurte nos habitudes, nous irrite et nous gêne. Voir quatre femmes se débattre au coin d'un paravent a quelque chose de glaçant et d'étrange. Juste retour des choses. La civilisation américaine se couvre de statistiques. C'est que son idéal d'abondance de biens exige cette méthode d'enquête pour satisfaire et ne pas nuire à l'appétit (artificiel) de consommation (forcée) de la femme américaine (qui est, comme chacun sait, le moteur de cette civilisation). Mais, dès que l'on applique cette enquête aux plus comblées des femmes américaines, on met en évidence que ces dévoreuses n'ont jamais appris et ne savent pas consommer. Plus elles touchent à l'idéal de leur société, plus elles sont torturées, malheureuses. Le rapport Chapman offre une nouvelle souffrance à ces modernes Danaïdes : comment oser goûter cette eau dont leur tonneau regorge ?

Reste enfin un point de vue, celui de Cukor. (Qui est peut-être aussi celui de l'art, à l'endroit de l'amour.) Son œuvre accumule les portraits de femmes, renouvelle les exploits d'actrices. Mais les unes s'y révèlent par les autres, et les deux s'y montrent autres. Entre ces rapports variants, ces interférences d'actrices à personnages, la fiction, d'être ainsi jouée au prix de la vie, acquiert la réalité du trouble et le mystère de l'émotion. Plutôt que la vie ne naisse du jeu, c'est le jeu qui peu à peu, et non sans douleurs, naît à la vie. Car l'émotion ne sert pas qu'à sentir : c'est par elle que Cukor amène ses personnages à leur réalité, laquelle est ici effrayante, et les y laisse, comme les êtres à leur vérité.

Montrer l'émotion et la faire naître, en faire un moteur à son tour, donner à sentir et à voir un être dans ses réactions, et lui donner ses réactions à sentir de nouveau, bref, le mettre en face de lui-même, et les autres face à lui, jouer ainsi de l'émotion jusqu'à ce qu'elle se retourne contre le jeu et le change en drame, voilà le privilège, peut-être l'unique, peut-être l'absolu, du cinéma. Le cinéma de Cukor se réclame bien d'un tel privilège : il en est même, ce que (pourquoi ?) l'on hésite trop à dire d'ordinaire, l'exemple privilégié. Là où l'important se passe à l'intérieur des personnages et vient d'eux, pour affleurer par instants à leur visage, les conduire et les détruire ; là où ces vagues de vie nées du fond de l'être passent avant toute mise en scène imposée de l'extérieur, avant tout artifice de style, pour se mettre en scène elles-mêmes tout simplement ; là, l'univers propre du cinéaste semble s'effacer, et craint de se manifester d'emblée : il se contente, et prend sa force sensible, de naître avec les êtres, de se soumettre à leurs chaînes plutôt que d'avancer les siennes, de trembler à leur trouble.

L'hésitation à vivre, la peur d'aimer et cette faiblesse morbide qui enferme les êtres peu à peu en eux-mêmes, au moment où la confession va justement les délivrer, telles sont les données fondamentales, en même temps que des films de Cukor, de tout le *cinéma de l'émotion* (et qu'on retrouve jusque chez Ray, Rossellini, Preminger ou Astruc). Il ne faut pas croire que cette proie, la vie courante et secrète des êtres, soit facile. L'émotion ne remplace pas l'art, elle en est plutôt l'aboutissement, et la source. Aussi la mise en scène de Cukor ne se force-t-elle pas elle-même, et s'accomplit en s'effaçant tout à fait devant la vie révélée : mais elle sus-



Efrem Zimbalist Jr. et Claire Bloom dans *The Chapman Report.*

cite, pousse, provoque, elle accompagne jusqu'à leur terme les moindres élans des acteurs, tous les frissons les plus soudains autant que les grands éclats. (D'où l'importance consentie à l'acteur chez Cukor : ici, plus que jamais, la « direction d'acteur » se confond avec la mise en scène, car c'est mettre en scène au plus fort degré que faire jouer ce jeu de la vérité à la caméra, aux cadrages, décors et le reste.)

Revenons à l'amour. Il n'y en a pas dans ce film. Jamais, ce qu'il est convenu d'appeler « l'amour véritable », ou l'échange, ou toutes ces condensations sentimentales qui font nos délices et nos complexes n'apparaissent, ne se vivent ou ne donnent l'espoir de l'être un jour. Chaque personnage est isolé, même par le découpage, dans son univers (univers mental des projections de chacune : pour Claire Bloom dans le désordre et le marron, pour Jane Fonda dans le rose et le froid, etc.). Leurs chemins se croisent en vain. Comme leurs destins, et c'est un trait profond de l'œuvre de Cukor, d'avoir nié l'amour, ou du moins l'affectivité qui l'étouffe, les compensations sentimentales aux aliénations de la vie « normale ». Les femmes de *Chapman Report* sont amoureuses, en souffrent : il suffit de cela pour qu'aucune n'aime.

Et chacune se met en scène, puisque c'est sa vie. Le jeu s'intègre ici à une mécanique profonde de l'être ; tout ce qui touche l'amour s'accompagne d'un cérémonial particulier (Claire et son gin ou ses lunettes, Glynis et sa peinture ou son récitatif, Jane et son père) qui n'est pas sans évoquer ceux nécessaires à Sade ou à Genet ; l'émotion de la personne interrogée est une « conduite magique », une mise en condition intime pour échapper au cercle psychique qui se resserre.

Etre amoureux, jouer, deux modes de ne pas vivre complémentaires, deux fuites. Si bien qu'entre Cukor et sa création, ses héroïnes et l'amour, existe peut-être le même rapport : se dégager d'eux-mêmes pour s'ouvrir aux autres, et des artifices du jeu pour atteindre à l'essentiel. Les complexes ne sont pas méchants, mais il faut le savoir : dialectique d'un grand cinéma tout à la fois obsessionnel et lucide.

Barbet SCHROEDER.

Passe ou manque ?

IL SORPASSO (LE FANFARON), film italien de DINO RISI. *Scénario :* Dino Risi, Ettore Scola et Ruggero Maccari. *Images :* Alfio Contini. *Musique :* Riz Ortolani. *Montage :* Maurizio Lucidi. *Interprétation :* Vittorio Gassmann, Jean-Louis Trintignant, Catherine Spaak, Claudio Gora, Linda Sini, Corrado Olmi, Luciana Angiolillo. *Production :* Mario Cecchi Cori (Fair Film) - Incei - Sancro, 1962. *Distribution :* Dicifrance.

Il sorpasso est un film de surface, qui vous touche par la surface mais ne laisse de chatouiller profond. Risi fut, dit-on, médecin, il l'est toujours : il pratique l'acuponcture.

C'est un homme qui sait apprécier la densité d'un corps et le rayonnement d'un champ nerveux et que, contrairement au proverbe (destiné à masquer une apeurante vérité), on peut parfaitement juger les gens sur la mine.

Il sait comment joue l'affrontement des êtres et des choses, ce qui fait les organismes matcher ou non entre eux, pour employer un *américanisme* qui s'impose, s'agissant du très américain domaine du comportement, majeur au cinéma mais qui, hors l'Amérique, ne fut, sauf exceptions, que mal ou trop théoriquement exploré.

L'ancien initiant le jouvenceau aux gestes aventureux de la vie, voilà, entre autres, un des grands motifs de (*Tin Star* ou *L'Homme qui n'a pas d'étoile*) la saga westernienne. Mais si l'on ajoute que le jeunot (studieux, rangé, livresque), initié à ce qu'il n'est pas apte à vivre, se sent perpétuellement dépassé par les événements, nous nous rapprochons alors du thème des *Cousins*. Il est ici moins théorique (mais ce fut le grand mérite des *Cousins* qu'incarner si justement le postulat), l'accent étant mis sur l'aspect plus organique que métaphysique du destin.

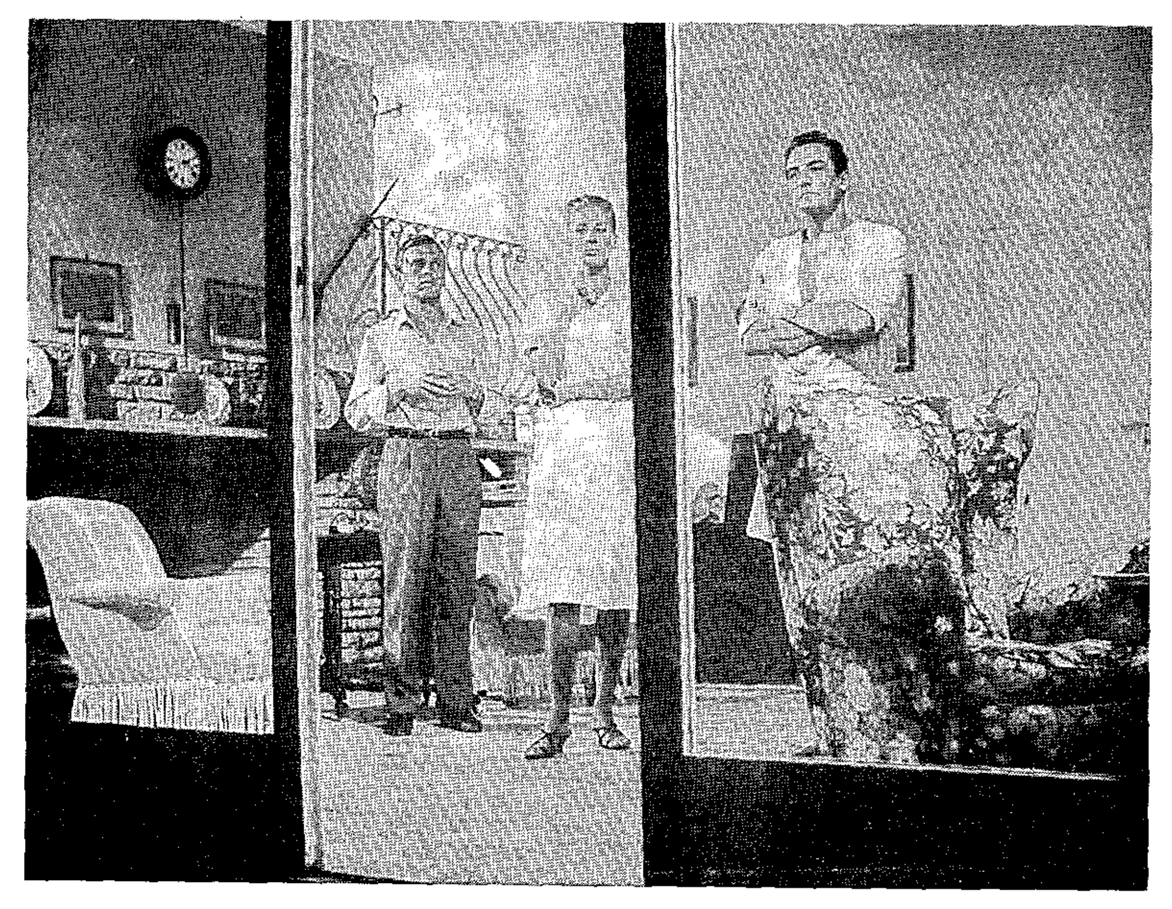
Mais western, *Cousins* ou *Sorpasso* nous parlent de toute façon du destin, de la façon dont, étant donné le substrat qui vous définit, on ne cesse de projeter au-devant de soi, en quelque façon, des virtualités que viendront actualiser, au fur et à mesure de leur apparition (que soi-même, peut-être, l'on suscite), les diverses occurrences. Ce pour quoi nous n'affrontons jamais que les mêmes avatars, réglés suivant le même schème cyclique, petits poucets naïfs que nous sommes, qui nous étonnons de toujours rencontrer les mêmes petits cailloux que nous avons nous-mêmes projetés sur le chemin à venir. C'est une fatalité que nous attribuons à des forces extérieures, car il est bien vrai que tout se passe toujours comme si nous étions déterminés par des forces extérieures, mais il est non moins vrai que tout se passe aussi toujours comme si nous déterminions ces forces.

D'où la formulation générale et pratique du thème telle que nous la trouvons dans le cinéma américain (c'est *L'Arnaqueur* ou *The Rise and Fall of Legs Diamond*), sous la forme de l'opposition entre le winner et le looser, entre celui qui ne peut que perdre, celui qui ne peut que gagner ; tout se passant toujours comme si les jeux étaient faits d'avance, en même temps que nous sommes conviés, spectateurs, à les voir se faire.

Gassmann est ici le winner, qui se meut avec aisance dans l'univers de la jouissance aventureuse, Trintignant, le looser, qu'emporte l'auto-sport, impressionnant objet auquel il s'intègre mal et qui incarne cette aventure dans laquelle il s'est laissé entraîner, étrangère à son génie propre, et dont nous avons tôt fait de pressentir que l'issue lui sera fatale.

Nous rejoignons par là un des grands thèmes du *Couteau dans l'eau* (dans lequel un jeunot déphasé s'égarait sur un luxueux petit yacht) où chacun se définissait suivant ses aptitudes à manier les certitudes concrètes (kantiennes ou non) de l'objet (couteau forestier ou filin marinier), luxe et pauvreté ordonnant de surcroît les choses en fonction d'un second axe. Ainsi se concrétisaient deux biosphères radicalement différentes, chacun, à l'intérieur de la sienne, essayant d'y attirer l'autre pour le mettre en position d'infériorité, mais se laissant aussi entraîner à transgresser (à sorpasser) pour son malheur, les limites de la sienne propre.

Pas plus que l'objet, le jeune sorpassiste ne sait manier les filles. Nous pensons ici aux *Dragueurs* de Mocky, ce grand sujet



Jean-Louis Trintignant, Linda Sini et Vittorio Gassmann dans *Il sorpasso*, de Dino Risi.

gâché, mais *Il sorpasso* réussit là même où échouait l'autre, en refusant de sacrifier à la convention des histoires d'hommes, de l'insipide cinéma d'hommes entre eux, qui veut que (fierté à sauvegarder autant que rêve de compensation) le chercheur de fille voit immédiatement fille lui sauter dans les bras.

Il faut, là encore, se référer au cinéma américain qui traitant (récemment encore : *Period of Adjustment*) du hâbleur, en fait quasiment puceau, ou (*Bachelor Party*) de la tristesse du dragueur, est le seul qui ait osé aborder de front la solitude du coureur de cons. Risi, lui, ni mysti, ni démystificateur, se borne à décrire le jeu éminemment aléatoire du dragage que clôt (ayant été trop difficiles les filles ou le héros ou les circonstances) l'échec.

Trintignant, arraché à son équilibre, projeté dans un univers dont l'extranéité le fascine et l'inquiète, se demande où est la vraie vie et s'il ne se trompe pas en menant la sienne. La chute du haut de la falaise est une des réponses au problème. Une autre nous est donnée par la femme de Gassmann (admirables plongées dans la sphère d'origine des deux hommes quand, pour donner but à leur errance, ils vont chercher refuge dans leur port d'attache) pour qui il est tout simplement un malheureux, un malchanceux, un looser. Car c'est bien « a failure » (pour continuer à parler Vého) que ce gentil aventurier de pacotille, englué dans l'irresponsabilité crasse des adolescents prolongés.

Cette façon qu'a le film d'utiliser les plus minimes replis du sort (le camion aux frigidaires) pour aider à la signification des êtres, nous renvoie (dernière mais italienne référence) à Antonioni dont Risi (déjà, dans *Un amore a Roma* (*L'Inassouvie* (!) semble bien être le seul qui ait pu (sans plagiat, épigonisme ni parodie) mettre à profit l'héritage, héritant surtout l'aspect le plus

immédiat, le plus superficiel de la modernité antonionienne.

Risi, en somme, en hérite le meilleur, outre que la beauté du film vient justement de ce qu'il est film du *premier degré*, superficiel, mais à quoi Risi fait rendre tout ce que *superficialité* peut rendre, forme de la profondeur.

C'est dire que son moteur a un excellent rendement par rapport à celui de tel ou tel qui, relativement à l'ambition et la frénésie de la recherche, trouve moins que ne fait Risi, ayant échafaudé une machine dont les arbres de transmission cachent la forêt des engrenages premiers.

Risi trouve le maximum de beauté pour le minimum de système. Moins que n'ont trouvé certains (un Rossellini, *évidemment*, plus évidemment encore un Godard qui trouve à *lui tout seul* plus que Risi, Antonioni et Resnais réunis), mais davantage en tout cas que ne trouvent les autres Italiens. Il est le seul qui ait su parfaitement aboutir l'éternel projet du cinéma italien (dont celui-ci se laisse perpétuellement détourner, fasciné par des postulats plus ou moins théoriques étrangers à son génie propre), fait pour réaliser, heureusement et naturellement, la *conjonction* des aspirations du temps et de l'art du temps dans ce qu'elles ont de plus fugace et, là-dessous, de plus profond.

Fait des *mille accidents* qui situent un destin, un lieu, une époque, des mille références qui en établissent les coordonnées (et Risi fait ici feu et flèche de tout bois dans la peinture des mœurs vacancières, avec danses, rengaines, maillots, coiffures, bistrots et fillettes à la mode, sans parler des public jokes), le film *nous restitue* tous ces impondérables qui, avant l'invention des frères Lumière, disparaissaient pour toujours, ces petites péripéties du siècle qui composent l'air du temps.

Il sorpasso est aussi un film très drôle.

Michel DELAHAYE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

C'est mieux que rien...

MARILYN (MARILYN), film américain en Cinémascope et en couleurs. *Production : 1963. Distribution :* 20th Century Fox.

... *mais* si le film, malgré tout, émeut, ses responsables ne pourront s'en glorifier, car ils ont tout fait pour rendre la chose la plus plate possible. Il est d'abord ridicule qu'ils s'en soient tenus aux seuls documents Fox : était-il vraiment impossible de trouver un arrangement avec les autres compagnies ? D'utiliser des documents d'actualités, des photos fixes, d'enregistrer des témoignages, etc., bref, de faire un effort pour être à la hauteur du modèle et tracer au moins un portrait documenté de Norma Jean Baker, alias Marilyn *Monroe* ?

C'est à tout autre chose que nous convie *Rock Hudson*, qui joue ici les Monsieur Loyal. Il s'assied dans un fauteuil et dit « projection ». Les bobines défilent. Entre, il récite quelques banalités d'*un air ennuyé*. Manifestement, pour lui, c'est une corvée, mais on sent qu'il n'a pas pu refuser et qu'il a expédié ça en une matinée pendant qu'il tournait sur le plateau voisin.

Nous voyons donc successivement des extraits de : *A Ticket to Tomahawk*, de Richard Sale (Marilyn rondouillarde fait trois pas de danse à côté de Dan Dailey), *All About Eve*, de Joseph L. Mankiewicz (c'est la célèbre scène de la présentation, puis du bavardage sur l'escalier... Marilyn est déjà géniale), *Love Nest*, de Joseph Newman (sans grand intérêt), *We're Not Married*, d'Edmund Goulding (idem), *Don't Bother to Knock*, de Roy Baker (une scène avec Widmark, où c'est surtout Widmark qu'on voit), *O'Henry's Full House*, d'Henry Koster (elle se fait avec grâce accoster par Charles Laughton), *Monkey Business*, de Howard Hawks (elle est merveilleuse dans la promenade en M.G. T3 avec Cary Grant), *Niagara*, d'Henry Hathaway (sensualité lourde, pas d'humour, mais le personnage est né), *Gentlemen Prefer Blondes*, de Howard Hawks (la scène du hublot et surtout celle, coupée à l'époque en France (par racisme *plus ou moins* conscient ?), où Marilyn et Jane Russell chantent devant des petits Nord-Africains), *How to Marry a Millionaire*, de Jean Negulesco (bavardage de ces dames dans le ladies *room*, et surtout la « reconnaissance » des myopes dans l'avion, où David Wayne persuade Marilyn de mettre ses lunettes... les hésitations *de Marilyn sont* bouleversantes), *River of No Return*, d'Otto Pre-



Marilyn Monroe dans *Something's Got to Give,* film inachevé de George Cukor.

minger (un petit duo « froid » avec Mitchum, puis, pour le petit garçon, Marilyn chante adorablement une nursery rythm), *There's No Business Like Show Business*, de Walter Lang (elle fait de son mieux dans un show à grand spectacle), *The Seven Year Itch*, de Billy Wilder (la rencontre avec Tom Ewell, le rêve de Tom, la sortie du cinéma... admirable ballet de l'innocence et de la séduction), *Bus Stop,* de Joshua Logan (un passage dans le car, puis l'inégalable scène dans le beuglant où Marilyn chante « mal » « That Old Black Magic »). Enfin : la scène du bain nocturne de *Something's Got to Give,* de George Cukor, et les essais faits pour le film ; plus, en prime, la chanson de *Gentlemen* (« Diamonds Are a Girl's Best Friends »), dans la version retournée par Hawks pour le programme de démonstration du Cinémascope.

Manquent indéniablement : la petite scène d'*Asphalt Jungle* avec Louis Calhern, de longs extraits de *Some Like it Hot,* la séquence admirable de *Let's Make Love* où elle tombe du ciel et chante « My Heart Belongs to Daddy » et, pour l'histoire plus que pour la qualité, un ou deux passages des *Misfits.*

Cela dit, de deux choses l'une : ou, sans aucun souci d'être exhaustif, un réalisateur composait un film « inspiré », un poème, une œuvre lyrique à la gloire de Marilyn ; ou un essayiste de talent traçait un vrai portrait, avec les aspects biographique, sociologique, analytique du Mythe, et tentait d'expliquer qui était Marilyn et le pourquoi et le comment de ses dures années d'apprentissage et de sa brève carrière de star : dans ce cas, il aurait fallu nous montrer son premier bout d'essai, sa première apparition dans *Scudda Hoo, Scudda Hay,* son numéro de reine du « burlesque » dans *Ladies of the Chorus,* puis le gag avec Groucho Marx dans *Love Happy.* Il aurait fallu montrer aussi ses photos de cover-girl, y compris celles, fameuses, du calendrier, nue sur velours rouge (cette nudité cachée après et re-révélée, sur la fin, dans le bain de *Something's* et dans les photos posées



Seppuku, de Masaki Kobayashi.

quelques jours avant sa mort, étonnantes : visage mélancolique, étonné, petits seins maigres, hanches d'adolescente...) ; il aurait fallu parler des hommes, de Dougherty le marin, de Di Maggio le base-baller, de Miller l'intellectuel ; il aurait fallu... peu importe : il aurait surtout fallu faire un film.

Reste le plaisir que l'on a à revoir certains passages connus, à découvrir la scène inconnue du bain, apothéose dans le plus pur symbole de l'univers des stars : la piscine hollywoodienne — et surtout ces essais où Marilyn, presque irréelle, coïncide enfin avec l'idéal qu'elle avait toujours cherché en même temps qu'elle se trahit le plus, étant à la fois une sorte de fabuleuse et inaccessible princesse de rêve et une petite bonne femme nerveuse, meurtrie, inquiète, avec le regard traqué et le sourire angoissé des enfants perdus. — *J. D.-V.*

Le piège

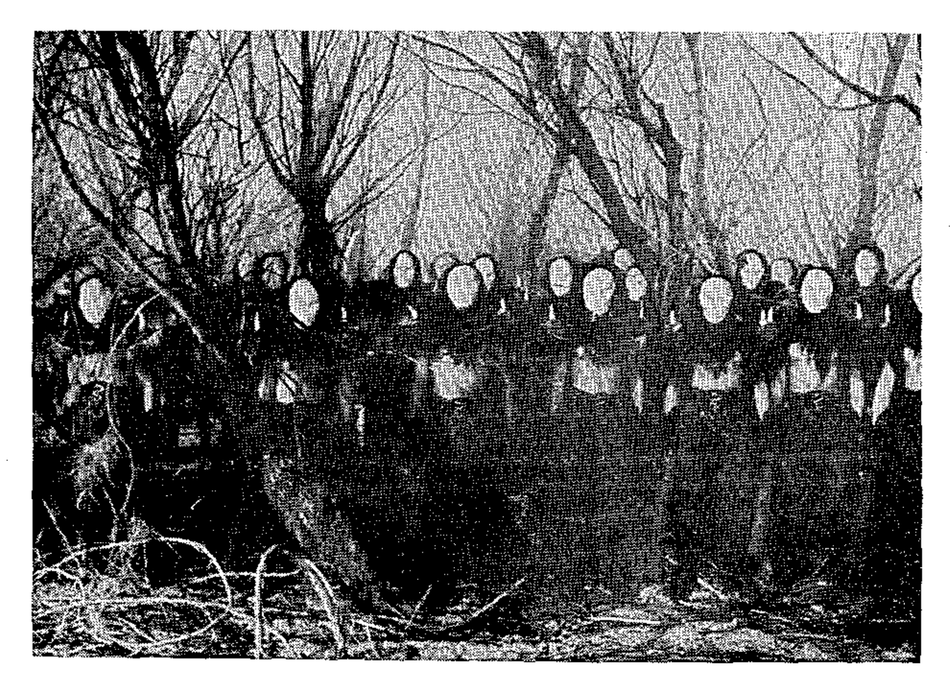
SEPPUKU (HARAKIRI), film japonais en Grandscope de MASAKI KOBAYASHI. *Scénario :* Shinobu Hashimoto. *Images :* Yoshio Miyajima. *Décors :* Jun-ichi Ozumi. *Musique :* Toru Takemitsu. *Interprétation :* Tatsuya Nakadai, Shima Iwashita, Akira Ishihama, Yoshio Inaba, Rentaro Mikuni, Tetsuro Tamba. *Production :* Shochiku, 1963. *Distribution :* Cocinor-Marceau.

A moins d'être complètement idiot, n'importe quel producteur se jetterait sur un sujet pareil : une histoire de samouraïs, intelligente, forte, incisive, et dont le progressisme ne saurait, cette fois, être mis en doute. *Harakiri* est, en effet, une histoire à deux objectifs. L'un évident : cette pratique de l'honneur samouraï qui donne son titre au film. L'autre plus profond : l'ensemble de l'ordre social qui soutient et fonde ce rituel barbare.

A travers les conséquences, Hashimoto vise donc les principes et, comme il connaît admirablement son métier, il a ficelé un scénario qui est un modèle du genre, long récit entrecoupé de flashes-back qui sont autant de coups de sonde lancés dans les entrailles de la société rigide et cruelle qu'était la société samouraï du XVIIe siècle. Le script d'*Harakiri* est d'un homme lucide et doué d'un talent critique de premier ordre.

Malheureusement, Kobayashi est tombé dans le piège où tombent tous les réalisateurs consciencieux mais sans génie lorsqu'ils sont en présence d'un scénario ambitieux et respectable : il a surenchéri sur les intentions, souligné les lignes de force en accentuant les temps forts et en affaiblissant les temps faibles. Technique d'une mise en scène conçue comme un *décalque,* comme le double servile d'une réalité que l'opération précipite en éléments dramatiques à destination exclusivement visuelle.

Ainsi croit-on communément que le metteur en scène de cinéma est un homme qui possède le rare privilège de « penser en images ». Cette façon de voir est ancrée dans les esprits et étayée par les confidences de certains réalisateurs comme Clouzot, qui déclarait un jour que chacun de ses films était né d'une image. Il est possible que cette conception ait correspondu à quelque vérité. Aujourd'hui, elle



Maciste contro il vampiro, de Giacomo Gentilomo.

est en voie de disparition et je suis sûr que pour Godard, par exemple, elle n'a aucun sens.

C'est pourtant elle qui rend le mieux compte du film de Kobayashi. Pour vérification, demandez aux spectateurs ce qu'ils ont retenu d'*Harakiri*. Quatre sur cinq vous citeront, non pas une idée, non pas une émotion, mais cette pierre dure et sans faille qu'on a mise sur leur chemin : *une belle image de bravoure* (le combat final ou l'épisode atroce du samouraï qui se trucide au sabre de bois). Maintenant, demandez à ces mêmes spectateurs ce qu'ils ont retenu des *Carabiniers*. Ils vous diront : rien. Ou : je ne sais pas. Ou encore (les plus perspicaces) : rien, *justement*.

Tel est le statut de l'art moderne, dont nous devons (dans les meilleurs cas) nous contenter de savoir qu'il existe — de ce savoir obscur, sans profondeur, dont le contenu se dérobe à tout inventaire. Oui, nous n'exigeons plus qu'une œuvre soit belle, mais qu'elle soit. Et ce que nous nous obstinons à appeler mise en scène, peut-être n'est-ce pas autre chose que ce par quoi, au cinéma, cette œuvre advient et s'impose : *un regard et un ordre.* — A.-S. L.

L'os et la peau

MACISTE CONTRO IL VAMPIRO (MACISTE CONTRE LE FANTOME), film italien en Totalscope et en Technicolor, de GIACOMO GENTILOMO. *Scénario :* Sergio Corbucci et Duccio Tessari. *Images :* Alvaro Mancori. *Musique :* A.F. Lavagnino. *Décors :* Gianni Polidori. *Interprétation :* Gordon Scott, Gianna Maria Canale, Jacques Sernas, Leonora Ruffo, Annabella Incontrera. *Production :* Ambrosiana Cin., 1961. *Distribution :* Cocinor-Marceau.

Il sort à Paris, bon an mal an, deux ou trois pepla par semaine. Le déchet est immense, supérieur à celui que connurent, dans leurs plus intensives périodes d'exploitation, les « genres » qui ont précédé la mode actuelle. Et pourtant, nous persistons à croire que le *néo-irréalisme* produira des œuvres étonnantes, car il répond à l'une des tendances intellectuelles de notre temps. Il n'est donc pas mauvais de revenir sur ce *Maciste et le Fantôme,* dont pourtant le générique devrait nous éloigner : le réalisateur Giacomo Gentilomo est surtout connu comme spécialiste du navet ; sa médiocrité professionnelle est devenue légendaire. Force nous est de croire, au vu de ce film (et pour respecter — même à rebours — la politique des auteurs), qu'il n'en a pas mis en scène plus de dix minutes. Le reste appartiendrait à un ou plusieurs inconnus. Dans cette sorte de films, les génériques entretiennent de douces illusions, car il arrive souvent que les véritables auteurs changent au cours du tournage, la signature important peu. Le péplum vit son Moyen Age, et ses artisans connaissent les joies de la création collective et anonyme, comme les bâtisseurs des cathédrales. Seule compte l'œuvre. *Maciste et le Fantôme* brille d'un éclat particulier, et voilà ce qui nous intéresse.

Dans le *péplum*, parallèlement à la réanimation des civilisations mortes, existe une voie parallèle, qui rattache ce genre à *l'art fantastique, et le projette même*, de façon timide, vers les spéculations de la science-fiction. Cette ouverture sur le *fantastique, d'origine aussi bien littéraire* que picturale, est utilisée avec profusion par « Gentilomo ». A cet égard, pour les *spectateurs pressés, Maciste et le Fantôme* constitue une aimable anthologie : des razzias terrestres aux pirateries nautiques, en passant par les tempêtes de sable dans le désert, les villes exotiques, les forêts brumeuses, les châteaux inaccessibles et les mondes souterrains peuplés d'êtres étranges, — tout se trouve noué par les ficelles du scénario. De même sur le plan visuel : les astuces du propos — qui présente sans arrêt des personnages entre la vie et la mort — favorisant les virtuosités de maquillage et les prouesses de lumières, sans parler des recherches de décors et de costumes. Mais il est relativement facile de jongler avec les trouvailles purement matérielles, d'agencer un « beau plan », de multiplier les « idées » propres à séduire ; et sans bouder ce perpétuel « Etonne-moi » qui est la devise de l'amateur de péplum, il faut exiger plus.

Or, au-delà d'un charme indiscutable, *Maciste et le Fantôme* nous plonge dans un insidieux vertige non-A, qui perpétue son pouvoir après la première vision. Dès le début, l'ordinaire massacre exécute les décrets maléfiques d'une puissance supérieure. Durant tout le film, le doute est maintenu sur la signification des apparences : jamais on n'est sûr de la mort des morts ou de la pétrification des statues. Terme de l'ambiguïté, le héros doit lutter contre son double, dans un combat par définition (en théorie du moins) sans issue. Cet univers de la résurrection, du multiple, de l'ubiquité, de l'invisible, fascine l'intelligence après avoir séduit les sens. Sous une enveloppe modeste, il s'enracine aux archétypes pour mieux nous préparer à entendre l'avenir. — M. M.

Flat on the beach

BACHELOR FLAT (APPARTEMENT POUR HOMME SEUL), film américain en Cinémascope et en DeLuxe de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Frank Tashlin et Budd Grossman, d'après la pièce de Budd Grossman. *Images :* Daniel L. Fapp. *Décors :* Jack Martin Smith et Leland Fuller. *Musique :* Johnny Williams. *Interprétation :* Tuesday Weld, Richard Beymer, Terry-Thomas, Celeste Holm, Francesca Bellini, Howard McNear, Ann Del Guercio, Roxanne Arlen. *Production :* Jack Cummings, 1962. *Distribution :* 20th Century Fox.

Bachelor Flat a les avantages de ses inconvénients ; l'inconsistance du scénario dispense de le raconter. Tashlin seul, peut-être, pouvait en faire film, car la force de son style est justement de refuser les règles du genre, et de le renouveler non de l'intérieur, mais de l'extérieur. Au fade et velléitaire humour d'observation du canevas (axé sur une différenciation très conventionnelle entre le « caractère » anglais et l'américain), il substitue une schématisation outrancière, celle, on le sait déjà, du *cartoon*.

Encore faut-il savoir passer de la caricature au comédien, du gag au plan, de l'idée au réel ; la matière même des choses, leur éclat, leur surface, leur densité, voilà où va tout l'effort de sa mise en scène. C'est le concret qui justifie ses canulars : la maison de ce *Bachelor*, la plage sur laquelle elle ouvre jouent autant dans cette réussite (mineure) que toutes les astuces du screenplay ; le réalisme du décor met en valeur l'irréalisme des procédés, comme cette façon de filmer des idées plus que des faits démaquille la drôle de frimousse de Tuesday Weld ; l'ironique renvoie à l'onirique, et réciproquement. — L. M.

RETROSPECTIVE

Un homme sans cœur...

ALONG THE GREAT DIVIDE (LE DESERT DE LA PEUR ou UNE CORDE POUR TE PENDRE), film américain de RAOUL WALSH. *Scénario :* Walter Doniger et Lewis Meltzer. *Images :* Sid Hickox. *Décors :* Edward Carrere. *Musique :* David Buttolph. *Montage :* Thomas Reilly. *Interprétation :* Kirk Douglas, Virginia Mayo, John Agar, Walter Brennan, Ray Teal, Hugh Sanders. *Production :* Anthony Veiller, 1951. *Distribution :* Warner Bros.

Along the Great Divide est d'abord un film d'action, la réflexion ne venant qu'en surcroît. Le dénouement est significatif : après la condamnation (qu'il sait injuste) de Pop Keith, le shériff réfléchit. Ecœuré par les conséquences de ses actes, il arrache

son étoile et se trouve par le même coup rejeté dans l'action, la montre, reliée à l'étoile, lui ayant révélé en un éclair la culpabilité de Dan Roden. C'est lui qui se chargera d'exécuter le meurtrier et, cette fois, d'une manière expéditive.

Along the Great Divide est un film sur l'urgence. Sous la pression des circonstances, des décisions sont prises qui ne seront justifiées qu'après coup. Ainsi Pop Keith abattant l'assistant du shériff par pur réflexe. Sa main a précédé sa pensée. Chaque situation réclame une décision urgente, qui elle-même entraîne une nouvelle situation. Pas un coup de théâtre qui ne soit d'abord le produit d'une réaction humaine vraie, simple, élémentaire. La fille faisant le coup de feu pour libérer son père. Le vieillard devenant furieux dès qu'il s'agit de l'honneur ou de la sécurité de sa fille. Ann Keith prenant un fusil pour venger sur-le-champ le jeune Billy blessé, geste qui rétablit un équilibre dans l'instant même où il est rompu. Et cette étonnante succession d'apostrophes provoquée par la mort de Billy, chaque personne rejetant sur l'autre la responsabilité de cette mort : Ann Keith s'en prend au shériff, qui s'en prend, etc. La responsabilité, il est vrai, est également répartie entre les personnages. Mais cette réflexion n'est pas l'objet de la scène, qui, en fait, crée une nouvelle situation. Ann Keith vient d'apprendre que son père est accusé de meurtre, ce que le shériff lui a caché jusqu'alors par délicatesse. Elle devra reconsidérer son attitude envers lui.

On remarque que chaque point de l'évolution de chaque personnage vient s'inscrire exactement sur une ligne tracée à l'avance par Raoul Walsh. Suivons le personnage de Lou, le deuxième assistant du shériff. A aucun moment on ne s'attarde sur lui, et pourtant chacune de ses réac-



Ray Teal, Hugh Sanders, Kirk Douglas, Virginia Mayo et Walter Brennan dans *Along the Great Divide*, de Raoul Walsh.

tions saisie au vol le dépeint en profondeur. *Son refus de l'effort, son sourire* dès qu'il s'agit de manger et de dormir, son rire quand il voit ses compagnons se battre sous ses yeux sans intervenir, trahissent en lui une passivité qui le condamne plus sûrement encore aux yeux de Walsh que la malédiction inscrite sur les traits de Dan Roden, le fratricide. *A aucun moment* Walsh ne fait appel aux ressources d'une dramaturgie artificielle, ou extérieure aux personnages. Le récit n'est en tous points que le développement de la situation initiale, et la tension créée est d'autant plus forte qu'elle est fondée sur la densité des personnages.

De la même façon, il parvient au tragique sans faire appel à une quelconque *transcendance, en respectant* et *en poussant* jusqu'à son terme la violence des convictions de l'Ouest. C'est tout naturellement que le mot « loi » prend dans la bouche de Kirk Douglas des résonances d'Ancien Testament. C'est tout naturellement que le fermier venu prévenir le shé*riff de la colère de Roden prononce cette* réplique : « A man with no heart is a bad enemy », formule intraduisible dans sa concision.

L'œuvre de Walsh nous touche aujourd'hui plus qu'hier par la simplicité d'une démarche, *plus instinctive que réfléchie*, qui affronte le réel sans l'ombre d'une théorie. Mais cette objectivité est exactement le contraire de la passivité. A côté du classicisme hawksien de la camera à hauteur d'œil, il faut louer le classicisme walshien de la camera à distance exacte : ni éloignement, ni proximité, mais à la fois, l'éloignement et la proximité. — C.-J. P.

Feux croisés

DUEL IN THE SUN (DUEL AU SOLEIL), film américain en Technicolor de KING VIDOR. *Scénario :* David O. Selznick et Oliver H.P. Garrett, d'après le roman de Niven Busch. *Images :* Lee Garmes, Harold Rosson, Ray Rennahan. *Décors :* Emil Kuri. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Herbert Marshall, Lillian Gish, Walter Huston, Charles Bickford, Tilly Losch, Harry Carey. *Production :* David O. Selznick, 1946. *Distribution :* Lux Films.

Jusqu'ici, me semble-t-il, les films de Vidor n'ont provoqué qu'une sorte d'admiration, celle de la réserve. Hésitantes et presque timides louanges ; ses films sont *« beaux, déchirés et violents »* ; on redoute un peu la naïveté que l'on prête au *cinéaste ; ses propos, de plus, n'arrangent* rien : tant de bons sentiments exprimés avec tant de fougue ; une force un peu sauvage pour nos civilisés ; peu de subtilité, peu de critique, peu de lucidité, et pas du tout d'impuissance, cela peut choquer ; rien n'y suscite d'autre exégèse *qu'accidentelle, et l'incohérence de la critique* refléterait ainsi le chaos de l'œuvre ; du reste, une gêne bien précise, envers ce brave homme, décidément passé à côté des problèmes essentiels de son temps (c'est ce qu'on dit dans ces cas-là), et qui fait des films pourtant si forts sans avoir l'air d'y *croire ou même d'y penser.*

Bien. Tout ceci ne nous apprend rien de lui, tout de nous : ce n'est que tourner autour avec la crainte d'y toucher. Bien précise gêne : celle-même des « intellectuels » qui s'effarouchent un peu des « primitifs » (c'est pourquoi ils les nomment ainsi), et qui s'empressent de les enfermer dans le neutre néant de leurs admirations, pour éviter, j'en ai peur, d'affronter les *problèmes très simples, très primaires, mais* très actuels qu'ils posent précisément sans en avoir l'air.

Qu'on préfère voir ces problèmes (ce sont, comme nous le rappelle, fort à propos, Weyergans : « difficultés de communiquer, les *relations espace-temps-mouvement*, la Rencontre, le néant », etc.), plutôt chez Antonioni, Buñuel ou Resnais que chez Vidor, Walsh ou Dwan, ce n'est pas simple affaire de cinéma. C'est aussi question de complexes. A tout prendre, l'intellectuel préfèrera la confusion à la clarté, qui lui semble *trop directe pour être vraie*. Mais il ne voit pas que toute clarté enferme et dépasse les confusions, tandis que la confusion ne peut que rester toujours en deçà d'elle-même.

Ce n'est pas assez. A la simplicité élémentaire du récit, qu'on nomme aussi continuité, l'intellectuel préfère encore la discontinuité du temps et de l'espace artistiques, la complexité des structures narratives, l' *« atonalité »* du récit, et méprise le drame, trop directement efficace. Il choisit, autrement dit, *Huit et demi* contre *Duel au soleil* ou, pour ne pas paraître trop facilement manichéiste, Joyce contre Stevenson, et Webern contre Vivaldi. Même dialectique : le récit le plus continûment *soutenu recèle toutes les discontinuités* que l'on voudra, et Monteverdi toute la musique sérielle ; un rien de réflexion fait passer les modes.

Ce n'est pas tout : l'idée lui semble primer la chose, et déterminer le tout de l'art. Mais il est rare que les idées soient imposées aux choses, elles s'imposent d'elles-mêmes à travers elles. Une idée qui ordonne et force est une idée près de mourir, elle arrive à sa fin, qui est la volonté de puissance, laquelle est sujet d'art, mais rien d'autre : ni moteur de la *création, ni mouvement de l'art*. Tandis



Jennifer Jones, Lionel Barrymore et Lillian Gish dans *Duel in the Sun,* de King Vidor.

que les idées naissent, me semble-t-il, tout au long des œuvres, et d'elles (1).

Mais laissons cela. Il serait facile, mais pas si vain, de montrer comment *Duel au soleil,* film sans prétention d'un homme dont la « culture » (au sens des intellectuels) se borne sans doute à quelques livres universels dont la Bible, s'apparente à bien des œuvres fort en vogue auprès desdits intellectuels : ne serait-ce que la « Penthésilée » de Kleist, ou ce que dit de Fautrier Paulhan, sans remonter aux gestes plus fortes et plus profondes, nous en aurions pour l'histoire de la littérature.

Alors ? Comment expliquer cette sorte d'ingérence de l'inculture dans un domaine qu'on veut prétendre réservé ? Celui des idées, celui de l'art. Mais ce n'est pas la première fois. Et même, si on cherche un peu, on aperçoit bien vite que tous les gens dont nos intellectuels réclament les idées, dont ils se nourrissent, tous les créateurs, en un mot, ne sont pas si cultivés que ça. Loin de là. Ou plutôt, leur culture est d'une autre espèce. « Mais nous y reviendrons. »

Car, pour prendre quelques noms, de Renoir à Lang, de Manet à Cézanne, de Mozart à Strawinsky, et même, pour les écrivains, de Flaubert à Fitzgerald, on lit fort peu, et pas du tout ce que vous lisez : d'abord, le temps manque, il faut créer ; et puis l'envie : ce n'est pas toujours enrichissant de lire les théoriciens, les exégètes, les moralistes ou les décrets d'art à la mode. Et quand un Flaubert lit, c'est d'abord pour critiquer, corriger, reprendre, bref, créer toujours. Une idée chez un autre ne vous satisfait pas, elle manque encore de chair, il faut l'infuser de nouveau, et retrouver l'œuvre de l'intérieur.

(1) Tout vient, une fois de plus, de la confusion opérée entre œuvre et création : on prête à l'œuvre se créant les pouvoirs qu'elle n'acquiert que créée ; et les idées qui ont pu participer de la création de l'œuvre n'apparaissent en tant qu'idées qu'une fois l'œuvre faite.

Mais c'est aussi qu'on apprend et qu'on vit ailleurs que dans les livres (idée rebattue — idée mal admise). La culture n'est pas forcément affaire d'art, ou plutôt l'art n'est pas affaire que de culture. Et c'est encore se cultiver, que de *sentir à la fois* les œuvres et les choses (on disait, jadis, les œuvres de l'homme et celles de Dieu, ce qui a au moins l'avantage de redorer tout un univers aujourd'hui méprisé, quand il n'est pas ignoré). Et si Vidor ne savait que sentir, et ne pouvait vivre qu'en exaltant cette sensation de la vie (qui est, comme on sait, menace de la mort), cela suffirait pour qu'il filme, et que son cinéma nous mène avec lui jusque-là.

Mais le problème n'est plus si simple. Qu'un film nous montre fortes passions et caractères extrêmes, luttes et faiblesses, amour et mort, qu'il chante tout cela, qu'il *nous* ramène à ce que nous sentons et connaissons si mal, les autres, les hommes, cela ne « nous » suffit plus. Que les idées, que l'art, loin d'être apparents à chaque image, s'y cachent, s'y enfoncent et s'y perdent pour y puiser leur force et leur vie, cela ne nous convient plus tout à fait : la culture nous a fait trop intellectuels pour que nous puissions découvrir et apprécier l'art, là où il n'est pas souligné, exagéré, caricaturé.

Il « nous » faut la redite, l'insistance, la répétition inlassable, *qui sont* les formes « modernes » de l'art (cf. Blanchot : « A rose is a rose, etc. »). A nos sens émoussés, la puissance créatrice ne parle que comme un vieux souvenir des temps « classiques », nous y pensons avec nostalgie, mais il nous faut l'impuissance et ses efforts désespérés à créer pour nous sentir à l'aise au milieu de l'art, et c'est tout l'art moderne. Alors je dis : et si l'on opérait vis-à-vis de l'art moderne le même renversement qui l'a motivé à ses débuts ? C'était sans doute parce qu'il était trop confortable aux amateurs, que l'art classique s'est vu dénigré, bouleversé. *Mais* l'art moderne nous est aujourd'hui un peu trop familier, et l'impuissance est *devenue* en art la solution de facilité qu'elle n'était pas pour Bataille ou Nietzsche. Il *ne nous* reste donc qu'à retrouver l'inquiétude et le mystère dans les œuvres *réputées dépassées*, puisque l'art ne vit que de dépassement, et le sentiment *tragique de la vie* dans les œuvres de la puissance, puisque l'art ne vit que *d'inassouvissement*.

Tout cela, loin d'une digression, nous ramène au sujet : il suffit sans doute qu'un de ces films qui nous inquiète nous permette d'aborder de si graves problèmes, *pour que*, en même temps que le problème qu'il évoque soit cerné, le film le soit aussi. Pour le reste, j'emploierai l'argument de force : la beauté de *Duel au soleil* se suffit à elle-même, plus, elle se prouve d'elle-même car elle n'a pas besoin de preuves, pas plus que l'art n'en avait besoin, avant d'être moderne. — J.-L. C.

Ces notes ont été rédigées par JEAN-LOUIS COMOLLI, JACQUES DONIOL-VALCROZE, ANDRÉ-S. LABARTHE, MICHEL MARDORE, LUC MOULLET et CLAUDE-JEAN PHILIPPE.

Films sortis à Paris du 3 Juillet au 6 Août 1963

9 FILMS FRANÇAIS

Le Cave est piégé, film de Victor Merenda, avec Frank Villard, Dario Moreno, Christian Méry, Dany Carel. — Mais non le spectateur averti, qui a *pigé en lisant* l'*affiche*.

Comme s'il en pleuvait, film de José Luis Monter, avec Eddie Constantine, Elisa Montes, José Nieto, Sylvia Solar. — Eddie romancier et détective amateur ; les conventions pleuvent dans sa vie comme *dans ses livres*.

Les Grands Chemins, film en Scope et en couleurs de Christian Marquand, avec Robert Hossein, Anouk Aimée, Renato Salvatori, Fernand Sardou, Jean Lefebvre, Serge Marquand, Robert Dalban. — Giono sans Giono, mais, pour faire le poids, deux Marquand, un derrière et un devant. La Provence est le terrain de chasse attitré des Germano-pratins voulant jouer à la nature, mais la colonisation des hautes terres sera plus laborieuse que celle de Saint-Tropez. Pour avoir quelque chance de *retrouver* l'esprit du cinéma américain, mieux vaudrait ne pas prendre ses lubies pour des westerns.

Hitler connais pas. — Voir article de Michel Delahaye dans *notre précédent numéro*, page 14.

Hold-up à Saint-Trop, film de Louis Félix, avec Michel Barbey, Béatrice Altariba, Jacques Richard, Barbara Sommers. — *Ex-Play-Boys* à la retraite, qui ne plaident guère pour de Félix, le rachat.

L'Inconnue de Hong-Kong, film en Scope de Jacques Poitrenaud, avec Dalida, Philippe Nicaud, Taina Beryll, Serge Gainsbourg. — Duettistes et trafiquants ; la traite des doubles-croches n'est pas une affaire d'avenir.

Les Saintes Nitouches, film en Scope de Pierre Montazel, avec Marie-France Pisier, Perrette Pradier, Gisèle Sandré, Bernard Blier, Darry Cowl, Lilo, Christian Marquand, Michel Subor. — Mésaventures tropéziennes d'une j. f. de b. f. par l'amour (des bijoux) possédée. L'hypocrisie et les ciseaux ne suffisent pas à justifier l'absurdité et l'incohérence du récit, beaucoup plus ardu que celui de *Marienbad ;* trame et détails, tout vient d'Hitchcock, rien d'hitchcockien.

La Salamandre d'or, film en Scope et en couleurs de Maurice Régamey, avec Jean-Claude Pascal, Valérie Lagrange, Madeleine Robinson, John Justin, Antoine Balpêtré, Rellys. — En fait de désastres, François Ier avait déjà subi Pavie et Fernandel ; ter repetita non placent. Tout ce qui est or ne brille pas.

Symphonie pour un massacre, film de Jacques Deray, avec Michel Auclair, Claude Dauphin, Michèle Mercier, Jean Rochefort, Charles Vanel, José Giovanni, Daniela Rocca, Marcello Pagliero. — Piège à doulos : le manque d'idée veut se faire passer pour sécheresse, la platitude pour froideur, l'eau de boudin pour ressort à. On voit trop peu Giovanni et Auclair, trop Rochefort. *Rififi à Tokyo* faisait espérer plus que ce digest « honnête », mais fade, des ficelles du genre.

13 FILMS AMERICAINS

Bachelor Flat (Appartement pour homme seul). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 58.

By Love Possessed (Par l'amour possédée), film en couleurs de John Sturges, avec Lana Turner, Efrem Zimbalist Jr., Jason Robards Jr., Guy Hamilton, Susan Kohner, Thomas Mitchell, Barbara Bel Geddes. — Mauvaise imitation d'*Imitation of Life ;* Lana tourne de plus en plus mal.

The Chapman Report (Les Liaisons coupables). — Voir critique de Barbet Schroeder dans ce numéro, page 49.

Escape from East Berlin (Tunnel 28), film de Robert Siodmak, avec Don Murray, Christine Kaufmann, Werner Klemperer, Ingrid van Bergen, Karl Schell. — Saisissant documentaire sur le mythe américain du problème berlinois ; archaïque et délirant, évoque, mais de loin, le charme vernien.

Hemingway's Adventures of a Young Man (Aventures de jeunesse), film en Scope et en couleurs de Martin Ritt, avec Richard Beymer, Diane Baker, Susan Strasberg, Paul Newman, Arthur Kennedy, Eli Wallach, Juano Hernandez, Ricardo Montalban, Corinne Calvet, Jessica Tandy. — Deux films successifs : le premier, évocation de l'adolescence aventureuse et forestière, n'est pas loin d'être réussi ; l'autre, adieu-aux-armes à la gomme, est bien près d'être exécrable : Lee Garmes n'a pas dû faire le voyage italien. Kennedy, Newman, Hernandez, Montalban (eh oui) sont remarquables ; Beymer moins insupportable qu'à l'accoutumée.

The Hook (Un homme doit mourir), film en Scope de George Seaton, avec Kirk Douglas, Nick Adams, Robert Walker, Nehemiah Persoff. — Cas de conscience en lieu clos, avec les péripéties d'usage : Katcha attrape ce qu'il peut comme il peut, mais son hameçon est bien gros.

Kid Galahad (Un direct au cœur), film en couleurs de Phil Karlson, avec Elvis Presley, Gig Young, Lola Albright, David Lewis. — Boxe, amour et convention ; un nouveau tour d'Elvis.

The List of Adrian Messenger (Le Dernier de la liste), film de John Huston, avec George C. Scott, Dana Wynter, Clive Brook, Herbert Marshall, Jacques Roux, Kirk Douglas, Robert Mitchum. — Quand on rate un film, il est d'usage d'affirmer qu'il s'agit d'une subtile parodie du genre ; pourquoi se gêner ? Le plus déguisé de tous ces maquillés est bien l'ex-talentueux fils de Walter.

Marilyn (Marilyn). — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 54.

Period of Adjustment (L'Ecole des jeunes mariés), film de George Roy Hill, avec Tony Franciosa, Jane Fonda, Jim Hutton, Lois Nettleton, John McGiver. — Frictions entre jeunes ou moins jeunes mariés : c'est écrit soi-disant en comédie, mais, comme souvent chez Williams Tennessee, de beaux excès naît une certaine vérité ; c'est filmé sans génie, mais avec application et sérieux ; c'est joué théâtralement, mais justement : Franciosa et Hutton y trouvent leur meilleur rôle, Jane y révèle une nouvelle octave d'un registre qui semble couvrir toute l'étendue de l'échelle chromatique.

Seven Seas to Calais (Le Corsaire de la Reine), film en Scope et en couleurs de Rudolf Mate, avec Rod Taylor, Keith Michell, Irene Worth, Hedy Vessel. — Comment Francis Drake coula l'Invincible Armada, comment Rudolph mit mat Francis Drake.

Something Wild (Au bout de la nuit). — Voir note dans notre prochain numéro.

The Wild Westerners (*Fureur à l'Ouest*), film en couleurs d'Oscar Rudolph, avec James Philbrook, Nancy Kovack, Guy Mitchell, Duane Eddy. — Western de convention, agréable ou insupportable suivant l'humeur du soir et de la minute.

9 FILMS ITALIENS

Death on the Arena (*Maciste contre les Géants*), film en Scope et en couleurs de Michele Lupo, avec Mark Forest, Scilla Gabel, John Chevron, José Greci, Erno Crisa. — Vive les Géants !

Drakut il vendicatore (*Drakutt le vengeur*), film en Scope et en couleurs de Luigi Capuano, avec Burt Nelson, Wandisa Guido, Alberto Lupo, Moira Orfei, Maria Grazia Spina, Franco Fantasia. — Laissez Drakutt là !

Gli invasori (*La Ruée des Vikings*), film en Scope et en couleurs de Mario Bava, avec Cameron Mitchell, George Ardison, Alice et Helen Kessler, Françoise Christophe. — Mitchell épouse une des sœurs Kessler (Alice ou Helen ?), l'autre (Helen ou Alice ?) s'éprend d'un chrétien ; l'une trahit (Helen ?), l'autre est fidèle (Alice ?) ; las de telles énigmes, Mitchell meurt, Bava s'en fout.

Rosmunda e Alboino (*Le Glaive du conquérant*), film en couleurs de Carlo Campogalliani, avec Jack Palance, Eleonora Rossi-Drago, Guy Madison, Carlo d'Angelo. — Encore faut-il savoir manier le glaive et le Palance...

La spada del Cid (*L'Epée du Cid*), film en Scope et en couleurs de Miguel Iglesias, avec Sandro Moretti, Chantal Deberg, Daniela Bianchi, Roland Carey. — Cid campé à tort.

La tigre dei sette mari (*Le Tigre des mers*), film en Scope et en couleurs de Luigi Capuano, avec Gianna Maria Canale, Anthony Steel, Carlo Ninchi, John Kitzmiller, Maria Grazia Spina. — La fille du vieux corsaire et celle dont le jeune corps sert (canevas pour Raymond Roussel).

Tognazzi e la minore ou *La ragazza di mille mesi* (*Défense d'y toucher*), film de Steno, avec Sophie Desmarets, Ugo Tognazzi, Francis Blanche, Danielle de Metz. — Un Steno typique, qui nous laisse grandgean comme devant.

Il trionfo di Robin Hood (*Le Triomphe de Robin des Bois*), film en couleurs d'Umberto Lenzi, avec Don Burnett, Gia Scala, Samson Burke, Gérard Philippe Noël, Vincenzo Musolino, Gaia Germani. — Robin contre Jean sans Terre : l'un n'ira plus au bois, l'autre ira sous la terre.

I tromboni di fra' Diavolo (*Les Dernières Aventures de Fra Diavolo*), film en couleurs de Miguel Lluch, avec Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Francisco Rabal. — Parodie, paraît-il ; l'écart entre ces trombones et les canons du genre ne nous frappe guère.

2 FILMS ESPAGNOLS

Frère Escobar (*Les Cloches ont cessé de sonner*), film de Ramon Torrado, avec René Munos. — Hélas non, à preuve Torrado...

Ruffian (*Le Rufian*), film de Daniel Tinayre, avec Carlos Estrada, Egle Martin, Ines Moreno, Oscar Rovito. — Le chauffeur de Madame séduit icelle, tue son mari homo, écope dix ans faute à la garce (qui se veut garder la 198e ass. s. l. m.), puis persécute la belle qui, amnésique, en dit la buen aventura... Petite originalité : on a rarement vu héros plus sympathiques.

1 FILM SOVIETIQUE

Le Commando de la dernière chance, film d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov, avec Victor Avdiouchko, Alexandre Demianenko, Stanislav Khitrov, Lydia Chaporenko. — « Paix à celui qui vient au monde », paix au monde qui s'en va ; ultimes champions d'une esthétique agonisante (pas un mouvement de guêtre, pas un bouton de grue ne manque à l'appel), Alov-Naoumov accouchent leurs bons sentiments par césaro-stalinienne ; mais l'enfant est mort-né.

1 FILM SUEDOIS

Ogift Sader Sokes (*La Rançon du plaisir*), film de Bengt Logardt, avec Eva Stiberg, Bengt Logardt. — Autre bébé, autre toubib ; plus traditionnel, celui-ci épouse la maman. Ils seront heureux et n'auront plus jamais d'enfant.

1 FILM JAPONAIS

Seppuku (*Harakiri*). — Voir note d'André S. Labarthe dans ce numéro, page 56.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI
et JACQUES RIVETTE

●

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 F**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**17 F**	**France, Union française**	**33 F**
Étranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 F** (France) et **32 F** (Etranger)
Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nº 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 et suivants	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 74, 80, 87, 93.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 3e trimestre 1963.

LE MAC MAHON

présente

à partir du 11 septembre

LES MARAUDEURS ATTAQUENT

de Samuel Fuller

à partir du 18 Septembre

CE MONDE A PART

de Vincent Sherman

à partir du 25 septembre

LE SURVIVANT DES MONTS LOINTAINS

de James Neilson

à partir du 2 Octobre

LE TROISIEME HOMME

de Carol Reed

5, Av. Mac-Mahon, PARIS-17e - (Mo Etoile) ETO. 24-81